This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07584155 5

NN

B. ZUMBINI.

STUDI SUL LEOPARDI.

VOLUME II

E ULTIMO.

LA POESIA RELIGIOSA DEL LEOPARDI E L'INNO AI PATRIARCHI.

LE PROSE MORALI.

TERZO PERIODO POETICO:
Poesia contemplativa. Poesia amorosa.

ULTIMO PERIODO POETICO:
I Paralipomeni e Canti composti a Napoli.

CONCLUSIONE SU TUTTO IL PENSIERO,
SULLA DOTTRINA E L'ARTE DEL LEOPARDI.

FIRENZE,
G. BARBÈRA, EDITORE.

1904.

STUDI SUL LEOPARDI.

NN
Leopa

B. ZUMBINI.

STUDI SUL LEOPARDI.

VOLUME II

E ULTIMO.

LA POESIA RELIGIOSA DEL LEOPARDI E L'INNO AI PATRIARCHI.

LE PROSE MORALI.

TERZO PERIODO POETICO:
Poesia contemplativa. Poesia amorosa.

ULTIMO PERIODO POETICO:
I Paralipomeni e Canti composti a Napoli.

CONCLUSIONE SU TUTTO IL PENSIERO,
SULLA DOTTRINA E L'ARTE DEL LEOPARDI.

FIRENZE,
G. BARBÈRA, EDITORE.

1904.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
292229B
ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
B 1944 L

FIRENZE, 156-1904. — Tipografia Barbèra
ALFANI E VENTURI proprietari.

Compiute le formalità prescritte dalla Legge, i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

PREFAZIONE.

Se fra i lettori della prima parte di questi miei studi ce n'è qualcuno a cui paia che io abbia tardato troppo a pubblicare la seconda, voglia perdonarmi l'indugio in grazia della cagione. La quale consiste semplicemente in ciò, che il resto del mio lavoro, compiuto già da un pezzo, ho voluto rifare con l'intento di abbreviarlo al possibile; e già, sostituendo in più casi la sintesi all'analisi, e in altri tagliando senza pietà alcuna, sono riuscito a ridurlo quasi alla metà di quello ch'era prima. Non si è mai tanto brevi e rapidi che possa parer troppo nelle condizioni della vita presente!

Nella prefazione al primo volume dissi di voler tenere « un ordine largamente storico »; e intendevo con ciò che, pur seguendo nel tempo i successivi periodi dell'operosità leopardiana, avrei

talora anticipata o differita da un periodo a un altro l'interpretazione di qualche singolo componimento. Ma di tale libertà ho fatto uso poche volte. Così del canto *Alla sua donna,* appartenente al secondo periodo, non ho espressamente parlato che nel terzo, cioè in proposito della poesia amorosa; e anche quivi, per la stessa ragione, ho detto del canto ad *Aspasia,* che pure è del periodo ultimo. Mi è riuscito così di trattare in una volta di tutte le poesie erotiche dell'autor nostro, senza però nulla detrarre ai caratteri particolari dei vari periodi; perchè tali caratteri, venendo loro dal complesso delle rispettive poesie, rimanevano naturalmente inalterati.

Poi nello stesso capitolo intorno alle Prose morali, scritte in massima parte dal '24 al '27, ho voluto insieme ragionar dei due ultimi dialoghi e dei CXI *Pensieri,* benchè gli uni e gli altri posteriori a quel tempo. Ma, così facendo, io potevo anche qui trattare in una sola volta di un genere intero; il quale, del resto, nella quasi totalità dei suoi componimenti appartiene al quadriennio predetto. Si osservi inoltre che, negli stessi pochi canti e nelle stesse poche prose, la cui interpretazione fu differita o anticipata, non mancai di notare ciò

che vi si conteneva di più conforme ai caratteri dei loro, dirò, periodi naturali.

Quei periodi poi mi si disegnavano spontanei nella storia del Leopardi; e veramente essi corrispondono alle maggiori trasformazioni del suo pensiero e della sua arte. Ma, descrivendoli, non che nascondere o attenuare gli ondeggiamenti, i ritorni al passato e le contradizioni del nostro autore, ho voluto anzi che tutto ciò risultasse evidente al possibile; perchè anche tutto ciò fa parte della verità effettiva delle cose, parte dello stesso movimento onde quel grande spirito non cessò mai di ascendere sempre più in alto.

Per le materie di questo secondo volume ho potuto trarre maggior profitto che non per quelle contenute nel primo, dalle Carte napoletane non ancora pubblicate, come i lettori vedranno dai molti luoghi in cui ne ho fatto citazione.

Ho poi sempre corrette le mie antiche opinioni quando per nuovi studi e per nuovi documenti mi sono parse erronee; ma quelli che mi sembravano errori in altri ho confutati raramente e solo per necessità. E anche così ho creduto riuscire più breve e far insieme atto di stima verso i lettori. La maggior parte dei quali, aliena dalle no-

stre miserie, giudica non tanto da ciò che i critici possan dire gli uni degli altri, quanto dal buono o dal non buono ch'essa medesima, col proprio discernimento, creda scorgere nell'opera loro.

Portici, marzo 1904.

B. Zumbini.

Aggiungo due parole per ringraziare quanto più so e posso quelli che nella stampa del mio libro mi sono stati larghi dei loro preziosi aiuti: il professor Guido Mazzoni, che sempre è qui pronto a giovare a quanti si rivolgono a lui; il mio stesso così cortese e colto editore Piero Barbèra e i due valorosi giovani dott. Domenico Guerri e Federico Ageno.

Firenze, 4 giugno 1904.

B. Z.

Capitolo X.

SECONDO PERIODO POETICO.

« INNO AI PATRIARCHI. »

I.

Il Leopardi ha scritto mai una poesia che si possa dire veramente religiosa o almeno ispirata da sentimenti favorevoli alla religione? Mi è sembrato sempre di no, pur contro la sentenza di insigni critici, nostrani e forestieri. Certo nessuno di essi, che io sappia, ha mai creduto di ravvisare esempi di quella specie tra le cose più giovanili del nostro autore; nelle quali, se fervido il credente, non si faceva ancor sentire il nuovo poeta. Nè il poeta religioso si potrebbe rinvenire, se non fino a un certo punto, nello stesso *Appressamento della morte,* dove, anche per entro un'arte molto avanzata, avvertiamo piuttosto l'angosciosa rassegnazione cristiana al volere del cielo, che non lo spontaneo fervore che al cielo aspira come libera fiamma. Quivi non c'è l'inno, immediata significazione dello spirito a cui tanto più sfugge o s'impiccolisce la terra, quanto più gli riesca di affissarsi

in Dio; e non ci è alcuna di quelle visioni onde Iddio ci lampeggia allo sguardo per entro la bellezza del mondo esteriore e traverso i fatti della storia universale. Nessuna forma, insomma, della vera poesia religiosa; e difatti nessuna ce ne poteva essere in quella ardente brama di gloria e di cose terrene, che, pur contradetta dalla ragione, finiva col trarre a sè il cuore, e l'opera.[1] Di tutto ciò chi potrebbe omai dubitare? E già di poesia religiosa leopardiana non si è mai parlato se non in proposito dell'*Inno ai Patriarchi* e degli abbozzi d'*Inni cristiani* che l'autore stesso pare aver considerati come componimenti di quel genere, e che senza dubbio son tali per il titolo e il soggetto, ma non per la natura dei sentimenti, come vorrei sostener io, pur contro le sentenze di critici illustri e dello stesso Sainte-Beuve che fu primo a tenerne discorso.

Innanzi tutto è bene si conoscano nella loro integrità le nuove tracce di inni, che il Carducci ha in parte compendiate di su le carte napoletane. Delle altre più antiche e oramai note a tutti per le carte sinneriane, sarebbe inutile far qui nuove citazioni; anzi, ragionando di questa materia, debbo supporle vive nei ricordi dei lettori. Le nuove tracce darò di mano in mano, come lo richiede l'andamento del discorso. Nonostante l'apparente aridità della materia e le abbreviature e

[1] *Studi*, I, 53 e segg.

i troncamenti improvvisi, i lettori ben disposti ne avranno un segreto godimento di cuore, potendo intravvedere le immagini che in quel suo faticoso lavoro preparatorio non cessavano di splendere agli occhi del poeta. Esse erano state le prime a sorgergli nella mente; e il poeta, come sappiamo da lui medesimo essergli intervenuto sempre in simili casi, dopo quelle prime apparizioni cercava studiosamente quanto altro occorresse a dar loro vita nell'arte. Or ecco un primo saggio di quelle tracce:

« Discorso intorno agl'inni e alla poesia cristiana.

» Ragionevolezza del conservar la chiesa e gli inni suoi antichi, come pure i Romani gl'inconditi versi saliari ec. Ma niente di bello poetico s'è scritto religiosamente eccetto Milton ec. Bellezza della religione. Primitivo della Scrittura. Unione della ragione e della natura ec. V. i Pensieri. Ma principalmente l'inno ch'è poesia sacra dev'essere tratto dalla religione dominante. Dell'inno. V. Thomas. Natal Conti mytholog. ec. E si può trar bellissimo dalla nostra. Nè però si è tratto. E deve esser popolare ec. E la religione nostra ha moltissimo di quello che somigliando all'illusione è ottimo alla poesia. Si potranno esaminare gl'inni di Prudenzio, e se c'è altro celebre innografo cristiano.

» *Dio. Redentore. Maria. Angeli. Patriarchi. Mosè. Profeti. Apostoli. Martiri. Solitari.*

» Santi protettori contro qualche male speciale disgrazia ec. Passo di Catullo di quando gli Dei si facevan vedere dagli uomini e quando lasciarono, nelle nozze di Teti ec. Necessità della religione e dell'immortalità ec. prese da Cicerone nell'orazione *pro Archia,* fine, e *De senectute* ec. Invocazione a Maria per la povera Italia. Fontane, alberi ec. sacri e atti a guarire ec. come le tre fontane a Roma fatte dal capo di San Paolo. Opinioni contadinesche p. es. intorno a certe feste ec. Come che il giorno dell'Ascensione non si muova foglia sull'albero nè gli uccelli dal nido.

» *Apparizione di san Michele nel Gargano.* Angeli custodi. Apparizione degli Angeli ad Abramo, a Tobia ec. ec. Guerra loro coi demonii dalla Titanomach. di Esiodo. Angeli e loro forze invisibili diffuse per tutte le parti del mondo. Azioni segrete degli spiriti animatori delle piante nuvole ec. abitatori degli antri ec. È fama ec. e tutto quel poetico che ha la superstizione nella materia degli spiriti e geni ec.

» Noè nell'arca, diluvio, sua prima ubbriachezza. Abramo, Isacco, Giacobbe ec. Plut. Varie parti poetiche della Scrittura. Imitazione di Callimaco nel narrare questi fatti. Incominciam d'allor (di Maria, come Callimaco di Diana) ec. »[1].

Nessuna interpretazione di critico potrebbe così chiarire questi intendimenti morali e poetici del-

[1] Carte napoletane, X, 5.

l'autore, come il semplice confronto dei suoi numerosi *Pensieri* sul cristianesimo, che si leggono nello *Zibaldone*. Faccia il lettore da sè stesso quel confronto, e ne trarrà non poco diletto e profitto; per me, avendone già discorso in uno dei precedenti capitoli,[1] mi restringo qui a poche e brevi osservazioni.

II.

Primamente il Leopardi era omai giunto a considerar la stessa fede religiosa come una nuova testimonianza in favore delle sue speculazioni, e non diversa in ciò da quante altre religioni potessero conferire a dimostrar la verità di quelle. E non pur dai molti *Pensieri,* dove se ne tratta ampiamente, ma da queste medesime tracce si scorge come i fini civili e poetici egli anteponesse a quelli propriamente religiosi; e anzi, in ciò che la religione gli porgeva, non altro cercasse che i modi e gli aiuti più adatti a ottener essi fini. Pure la capacità poetica del cristianesimo volle accrescere cogli aiuti dell'arte pagana. E già, con tale intendimento, ei ricorda Esiodo, Callimaco, Catullo, Cicerone, e talvolta qualche loro particolare esempio, a cui si sarebbe conformato quasi alla lettera. Antico era certamente questo uso nella nostra poesia religiosa e persino in quella che più s'era

[1] *Studi,* I, 116 e segg.

tenuta stretta alle idee e alle immagini bibliche; ma, nel seguirlo, a quanta novità di effetti sarebbe riuscito il Leopardi! Quegli stessi elementi pagani, adoperati colle intenzioni più ortodosse da altri nostri autori, presso lui avrebbero finito col prevalere sui sentimenti religiosi e su tutto quel cristianesimo al quale egli ancora ingegnavasi di rimaner fedele.

Larga è poi la parte qui data agli elementi popolari: alberi sacri atti a guarire la gente; le tre fontane a Roma fatte dal capo di san Paolo; le opinioni contadinesche intorno a certe feste ec.

Siffatti errori e pregiudizi sono messi insieme con parecchie leggende sancite dalla Chiesa, come l'Apparizione di san Michele nel Gargano, e con altre della stessa Bibbia, come l'apparizione degli Angeli ad Abramo e Tobia: e ciò in grazia di quel poetico, che superstizioni, leggende e credenze di ogni sorta potevano avere in comune, e che per il Leopardi era sempre l'essenziale. Poi molti dei medesimi elementi gli dovevan sembrare del tutto simili ad altri ch'egli, in proposito degl'*Idilli,* aveva attinti dalle consuete fonti popolari.[1] Come aveva già ascoltato i contadini favoleggiare della luna, così li ascolta ora mentre favoleggiano di certe feste religiose; nè la gran differenza dell'argomento toglieva per lui alcun che al maraviglioso, e quindi al poetico, che ne risultava.

---

[1] *Studi,* I, 215 e segg.

Fra i soggetti di cui si hanno qui le tracce, notevolissimi sono quelli che, come i due seguenti, potremmo dire di religione civile.

INNO AI SOLITARI.

« Dal parlare di san Benedetto da Filadelfia si potrà discendere alla schiavitù dei negri, alla pazza opinione che derivassero da Cam ec. ed alla loro emancipazione moderna ».

INNO AI MARTIRI.

« A santa Cecilia cultrice e protettrice delle belle arti, della musica, della poesia. Fratellanza di queste coll'eroismo che la spinse al martirio. Invocazione a Lei come special protettrice de' cantori ec. ».[1]

Con siffatti disegni egli precorse quella particolar maniera onde il Mamiani, aspirando a conciliare la fede con la libertà, considerava le dottrine della religione come germi di ogni avanzamento morale e civile.[2] Tal congiungimento del divino

[1] Carte napoletane, X, 5.

[2] *Al signor Augusto Barbier*, in *Poesie* di T. M. Firenze, Le Monnier, 1857, p. 1 e segg.

Notisi in ispecie come il Mamiani nell'*Inno a Santa Cecilia* avesse idee e fini del tutto simili a quelli avuti dal Leopardi nel suo alla stessa eroina: somiglianza che poi manca nei loro inni ai Patriarchi. In proposito dei quali aggiungo che le particolari maniere dei due poeti e segnatamente le loro differenze nell'uso delle reminiscenze classiche sono state ben chiarite dal prof. GETULIO MORONCINI nel suo scritto: *L'Inno ai Patriarchi del L. e del M.* Napoli, Stab. tip. Sedil Capuano, 1892.

coll'umano doveva aver vita in un'arte che, ispirata dalla coscienza moderna, si avvantaggiasse insieme di tutta la bellezza dell'antica poesia: un'arte alla quale splendessero, come due fulgidi astri, la Bibbia e Omero, e che, per alcuni rispetti, si esemplasse più particolarmente sugli Inni che sogliono intitolarsi dallo stesso « poeta sovrano » e su quelli di Callimaco. Tali idee, svolte poi dal Mamiani e da altri, si trovano virtualmente contenute in tutte queste tracce del Leopardi; il quale però non giunse a farne quelle poesie che se n'era impromesse. Certo di grande ostacolo gli furono i molti altri suoi studi e la sempre più debole salute; ma l'impedimento maggiore l'ebbe dalle stesse condizioni del suo spirito, cioè dal contrasto interno fra l'amore ai suoi nuovi ideali storici e poetici e la fede cristiana: un amore sempre più forte, una fede sempre men salda.

Era dunque difficile che il suo sentimento religioso, così svigorito, potesse dar forma perfetta a sentimenti di altra natura e far con essi una cosa sola; difficile che la verità e la leggenda biblica dominassero insieme gli elementi classici e i concetti civili coi quali il poeta intendeva congiungerle. Occorreva innanzi tutto una fede sovrana dell'intelletto e del cuore, qual era stata appunto la fede di quel Milton che il Monti e, si può dire, anche il Leopardi inalzavano sui poeti religiosi d'ogni tempo. Pure, in tanta lode che

i nostri, fra cui lo stesso Mamiani,[1] così tiepido ammirator degli stranieri, diedero all'autore del *Paradiso perduto,* io non vedo ricordata quella ardente fede ch'era stata la sua vera musa, quella fede puritana che, unificatasi col sentimento civile, diede al popolo inglese una libertà e una potenza senza pari nella storia moderna. Il Milton, gran conoscitore della poesia classica, univa facilmente nella sua arte quelle cose ch'erano già unite nella sua coscienza; ma non così i poeti nostri, che, scarsi di ardore interno, quella ricchezza, direi, profana adoperarono ad abbellire le parti descrittive delle loro concezioni, senza poterla unificare del tutto cogli elementi religiosi. Lo stesso può dirsi sia avvenuto dei sentimenti civili nella poesia del Mamiani, dove si scorgono quasi nettamente distinte le leggende cristiane e quei nuovi pensieri che si sarebbero dovuti fondere con esse.

Un sentimento umano che sgorghi spontaneo dalla fede, è quello degl'*Inni* del Manzoni, cioè dell'unica nostra poesia religiosa moderna. Il Manzoni, solito a derivar tutto dall'intimo suo cuore, si attenne alla forma di arte, che o sola o meglio d'ogni altra potesse ritrarlo: scelse perciò l'inno puro e scevro degli elementi epici che a lui, per i suoi fini, non occorrevano. Quel sentimento civile che vi abbonda, e in cui pur si sente largo e caldo l'influsso della cultura più moderna, era

[1] Op. cit., VIII-IX.

per lui insito alla stessa religione e indivisibile dalle impressioni che questa fa su noi. Tutto il bene che l'uomo fosse capace di fare sulla terra, tutto ciò che potesse concorrere ad avanzare e confortar la vita, proveniva dalla verità religiosa; era anzi quella verità stessa nelle sue molteplici manifestazioni. E noi, guardandola traverso la storia, ne vediamo i maravigliosi effetti, come quando dal sole che s'inalza sull'orizzonte il nostro occhio si volge ai monti, alle pianure, ai laghi, ai mari, che tutti di mano in mano e in modi infinitamente vari ne derivano vita e bellezza.

III.

Torniamo al Leopardi, da cui pure ci siamo allontanati assai meno di quanto parrebbe. Se egli non possedeva una viva fede onde ispirarsi sia alla maniera del Milton, sia a quella del Manzoni, maniere diversissime fra loro, ma egualmente vere, non volle però usare quegli espedienti a cui, fondandosi sugli esempi antichi e sulle nuove esigenze dell'arte, si attennero il Monti e il Mamiani; salvo, s'intende, il grande intervallo che, in tutto il resto, divide questi ultimi due. Per quanto sollecito delle più delicate industrie dell'arte, egli amò sempre innanzi tutto le immagini di virtù e di bellezza, figlie e compagne del suo spirito, e che per l'arte potevano divenire ancor più sue, doppiamente sue. Ma già, cominciando ad essere in

balía del pensiero, ei guardava le cose della fede a traverso le sue nuove concezioni del mondo, e gli accadeva, in fatto di poesia religiosa, qualche cosa di simile a ciò che gli era intervenuto in proposito di altri argomenti e in ispecie degli *Idilli;* perchè il dolore, già adulto, adoperava a proprio vantaggio tanta parte di materiali raccolti per gli antichi soggetti.

Di tali prime invasioni scorgiamo chiari i segni così negli abbozzi commentati primamente, ma non bene, io credo, per questo lato dal Sainte-Beuve, come nei nuovi che pur concorrono a farceli meglio intendere. Si ricordino quelle antiche tracce d'inni al Redentore e a Maria, e poi si consideri questa, delle nuove carte, al Redentore medesimo:

« Tutto chiaro ti fu sin da l'eterno
Quel ch'a soffrire avea questa infelice
Umanità, ma lascia ora ch'io t'aggia
Per testimonio singolar de' nostri
Immensi affanni....
O uomo Dio
Pietà di questa miseranda vita
Che tu provasti....

» Le antiche fole finsero che Giove venendo nel mondo restasse irritatissimo dalle malvagità umane e mandasse (così mi pare) il diluvio. Era allora la nostra gente assai men trista

Che 'l suo dolor non conosceva e 'l suo
Crudel fato;

e ai poeti parve che la vista del mondo dovesse movere agli Dei più ira che pietà. Ma noi già fatti così dolenti pensiamo che la tua visita ti debba aver mosso a compassione. E già fosti veduto piangere sopra Gerusalemme. Era in piedi questa tua patria, giacchè tu pure volesti avere una patria in terra; e doveva essere distrutta, desolata ec. Così tutti siam fatti per infelicitarci e distruggerci scambievolmente, e l'impero romano fu distrutto, e Roma pure saccheggiata ec.; ed ora la nostra misera patria ec. ».[1]

Or chi non sente per entro queste parole un dolore che, per quanto simile in apparenza, pure è in fondo essenzialmente diverso da quello della religione cristiana? Un dolore che, invece di quetarsi nelle promesse della fede e nella visione di felicità lontane, sempre chiara e salda agli occhi del vero credente, non cerca, anzi non ammette altri conforti che quelli della terra? Lo stesso unico e pur vago accenno a speranze ultramondane, in mezzo a tanta copia di sentimenti sconsolati, è quasi lampo che rompa e faccia più paurose le tenebre. Nulla poi vale tanto ad aprirci tutta la mente dell'autore quanto quei suoi *Pensieri* sulla necessità di natura, onde l'uomo non brama altra felicità che la terrena e non può mai sinceramente desiderare una beatitudine celeste ch'egli non sa neanche concepire, qual è appunto

[1] Carte napoletane, X, 5.

quella promessa dal cristianesimo.[1] E poi nelle sue sentenze intorno alle guerre dei popoli e alla caduta degl'imperi non c'è più neanche l'ombra di quell'antica sua fede che nei rivolgimenti della storia umana non altro scorgeva se non l'adempimento delle leggi divine.

Nulla era rimasto in lui di quel sentimento cristiano onde il Petrarca esclamava: « E i cor, che 'ndura e serra Marte superbo e fero, Apri tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda »; e il Manzoni: « Siam fratelli; siam stretti ad un patto.... Tutti fatti a sembianza d'un solo ». Nel feroce spettacolo di tante guerre fraterne l'autore dei nuovi *Inni cristiani* non vede che una condizione necessaria, un destino ineluttabile delle società umane: « Tutti siam fatti per infelicitarci e distruggerci scambievolmente ». Volgesi a Cristo più come all'incomparabile testimone delle nostre miserie che come al nostro Salvatore; e in lui, più che l'Uomo-Dio, l'autore stesso della vita, sente, come disse anche più chiaramente altrove,[2] il pessimista, anzi il precursore di quanti meglio compresero il male del mondo. Non un accenno ai benefizi inestimabili che, per ogni credente, vennero dalla redenzione alla vita umana, e senza i quali non ci sarebbe più ragione a invocar Cristo come Redentore. Non un ricordo di quella « pietà » che lo « condusse

[1] *Pens.*, V, 424 e segg.

[2] *Pens.*, I, 223, 296; II, 91. Cfr. *Pens.*, LXXXIV, in *Opere:* i quali CXI Pensieri citerò al bisogno col loro numero d'ordine.

in terra », di quell'amore ch'ei predicò agli uomini e di cui volle agevolar loro il sentimento e l'uso col suo stesso martirio!

Non avevo dunque ragione di affermare che, come sugli altri ordini di sentimenti sinora cantati, il dolore signoreggia anche su quello d'indole religiosa, e che agli argomenti di siffatta specie, raccolti e meditati dal nostro autore, accade ciò che abbiam visto accadere alla materia idillica? Anzi, se di questa venne pure a maturità poetica una parte, per quanto piccola, di quella si può dire che rimanesse tutta nella sua primitiva condizione embrionale. Tutta, salvo quel tanto che v'entrò nell'*Inno ai Patriarchi.* Fu come un secondo naufragio, ancor più terribile del primo; sicchè quell'unico *Inno* ci appar quasi come il sole, descritto in esso medesimo, che, « dell' antiche Nubi » « naufrago uscendo, L'atro polo di vaga iri dipinse ».

IV.

Vero è che l'*Inno* per alcuni rispetti è come una sintesi delle idee segnate nelle tracce, le quali, secondo ogni probabilità, avrebbero dovuto fornire materia a più d'un componimento.[1] Forse,

[1] E mi pare di averne una riprova nell'abbozzo dell'*Inno,* che trovasi fra le Carte napoletane (*Inno ai Patriarchi o de' Principii del genere umano.* Canzone nona): abbozzo evidentemente posteriore, se non a tutte, alla maggior parte delle tracce somiglianti. Oltre alla molteplicità degli elementi sto-

sentendo di non poter condurre a termine tutti i lavori disegnati, il Leopardi condensò nell'*Inno* anche qualche cosa di quelli. Certo alcune delle idee che, a giudicarne dalle tracce, avrebbero avuto spiegamenti larghi e più conformi agli esempi classici, e in ispecie di Callimaco, qui ci si offrono alla vista per un momento, dando subito luogo ad altre che passano non meno rapide delle prime. Poi alle diverse invocazioni dei Padri non seguono quelle rappresentazioni dei loro casi che ce ne aspetteremmo, e ch'esse medesime implicitamente promettevano. Per contrario gli elementi narrativi e oggettivi si perdono nel sentimento lirico e nella meditazione; e le forme più o meno epiche di Callimaco, onde cominciava a farsi bella tanta parte della materia qui raccolta, si dileguano come nebbia al sorgere del sole: al sorgere, cioè, di quel gran dolore consapevole che intendeva innanzi tutto a manifestare sè stesso. Ce ne accorgiamo sin dal primo verso:

E voi dei figli dolorosi il canto.

---

rici e fantastici, notisi anche una cotale incertezza quanto al disegno e ai limiti del componimento, come si vede in ispecie dalle ultime parole dello stesso abbozzo: « Con questa digressione [l'accenno alla vita selvaggia dei Californi, che qui è assai più ampio che nell'*Inno*] si potrà molto bene conchiudere. Volendo seguitare, si potrà dir di Giuseppe, delle sue avventure ec. Ultimo de' patriarchi nati pastori, entra finalmente nelle Corti. Finisce la vita pastorale: incomincia la cortigiana e cittadinesca: nasce la fame dell'oro, la sfrenata e ingiusta ambizione ec. e d'indi in poi la storia dell'uomo è una serie di delitti e di *meritate* infelicità ».

Si tratta del dolore già espresso in tutte le altre poesie dello stesso periodo e che nasceva dal confronto dell'età nostra colle età antiche, incomparabilmente più felici, significando esse, ciascuna in sua maniera, la gioventù del mondo. E già, anche nel presente *Inno,* vediamo alternarsi gli spettacoli di cose remote e di cose presenti, le visioni del mondo sotto l'impero della natura e del mondo quale divenne per effetto delle nostre ribellioni al volere della gran madre. Ribellioni che il Leopardi, studiando la storia umana, non ha mai cessato di ravvisare nelle loro forme più svariate; ma di cui ora, trattandosi di materia biblica, trova l'esempio nel peccato originale, che qui egli intende allo stesso modo che fece là dove cercò di conciliare la sua filosofia colla religione, e l'una e l'altra colla natura.[1]

Ma negli stessi *Pensieri,* ai quali mi riferisco, ci sono altri luoghi non meno importanti al nostro proposito; così il seguente, da cui si deriva un'ampia onda di luce per tutto il concetto filosofico e poetico del nostro autore. Citati quei versi di Orazio:

Post ignem ætherea domo
Subductum, macies et nova febrium
Terris incubuit cohors
Semotique prius tarda necessitas
Lethi corripuit gradum,

[1] *Pens.*, I, 441 e segg. Io ne ho discorso a lungo in *Studi,* I, 120 e segg.

egli soggiunge: « Questo effetto, attribuendolo Orazio favolosamente alla violazione delle leggi degli Dei e alla temerità degli uomini verso il cielo, viene ad attribuirlo nel vero significato alla violazione e corruzione delle leggi naturali e della natura; verissima cagione dell'incremento che l'imperio della morte ha guadagnato sopra gli uomini ».[1] Or ciò che il Leopardi diceva di Orazio si può dire di lui stesso. Anch'egli nell'*Inno* mostra di attribuire alla violazione delle leggi divine un effetto derivato più veramente, come in fondo ei credeva, dalla violazione delle leggi naturali; salvo che, invece degli Dei, egli, non fosse per altro, per l'indole del suo soggetto, ha in vista il Dio dei Patriarchi. Ma tale differenza, per quanto grande teologicamente e storicamente, non contava nulla per lui che considerava la leggenda biblica come il velame sotto cui si nascondesse una dottrina simile a quella contenuta nelle favole antiche. E se ne occorresse altra prova, si ponga mente a quegli ultimi versi:

Oh contro il nostro
Scellerato ardimento inermi regni
Della saggia natura;

dov'egli, quasi rimovendo ogni velo interposto e la natura guardando immediatamente nelle sue più vere sembianze, par che senta ancor più gravi le

[1] *Pens.*, II, 151 (7 marzo 1821).

colpe dei figli e l'ardimento onde, con immenso lor danno, si sottrassero alle sante leggi della madre.

E poi, anche qui, come a un dipresso nella canzone al Mai, dai secoli remotissimi si scende a tempi sempre meno remoti fino al presente; si scende quasi dall'empireo per cieli ognor meno splendidi sino a questa nostra aiuola piena di miserie e peccati. Remoto e felice fra tutti il tempo in cui il padre del genere umano aprì gli occhi alla luce: fu la prima visione che l'uomo ebbe della natura:

Tu primo il giorno, e le purpuree faci
Delle rotanti sfere, e la novella
Prole de' campi, o duce antico e padre
Dell' umana famiglia, e tu l'errante
Per li giovani prati aura contempli:
Quando le rupi e le deserte valli
Precipite l'alpina onda feria
D' inaudito fragor; quando gli ameni
Futuri seggi di lodate genti
E di cittadi romorose, ignota
Pace regnava; e gl' inarati colli
Solo e muto ascendea l'aprico raggio
Di Febo e l'aurea luna.[1]

[1] Questo, ch' è forse il più bel luogo dell'*Inno*, ci fa rammentar dell'Adamo del Milton, che narra egli stesso come la prima volta guardasse il mondo (*Par. lost*, VIII, 254 e segg.):

As new wak'd from soundest sleep,
Soft on the flowery herb I found me laid
In balmy sweat; which with his beams the sun
Soon dried, and on the reeking moisture fed.
Straight toward heaven my wond'ring eyes I turn'd,
And gaz'd awhile the ample sky; till, rais'd
By quick instinctive motion, up I sprung,
As thitherward endeav'ring, and upright
Stood on my feet. About me round I saw

Sparita ben tosto quella prima condizione di vita, il male cominciò a spiegarsi sempre più vasto e potente sulla terra. Tuttavia l'uomo parve risorgere in parte, non appena scampato dal diluvio: felicità relativa che il poeta adombrò in quei versi:

E tu dall'etra infesto e dal mugghiante
Su i nubiferi gioghi equoreo flutto.

A Noè dunque e ai suoi fu almeno concessa quella contentezza che l'uomo, scampato da qualche pericolo, esperimenta in sè, e che il nostro autore descrisse con tanta profondità in altri suoi componimenti. Anche in qualche modo felici vissero Abramo e Giacobbe, dei quali egli seguita a cantare:

Or te, padre dei pii, te giusto e forte
E di tuo seme i generosi alunni
Medita il petto mio....

Hill, dale, and shady woods, and sunny plains,
And liquid lapse of murm'ring streams; by these,
Creatures that liv'd and mov'd, and walk'd, or flew;
Birds on the branches warbling: all things smil'd;
With fragrance, and with joy my heart o'erflow'd.

Anche qui descritte le valli, le cascate di acqua, i campi e le prime impressioni di maraviglia che ne vennero all'uomo. Anche qui un vivo sentimento della natura e qualche reminiscenza classica (es.: « all things smil'd » cfr. VIRG., *Ecl.*, VII, 55: « omnia nunc rident »). Se non che nel poeta italiano sovrastano alle altre impressioni quelle del vago e dell'indefinito, ch'egli ebbe sempre in gran pregio. Notisi poi il luogo: « e gl'inarati colli Solo e muto ascendea l'aprico raggio Di Febo e l'aurea luna ». Solo e muto, perchè « quelle cose belle » non potevan aver avuto colloquio e compagnia con altri prima che nascesse l'uomo: indiretto, ma felicissimo accenno alla corrispondenza di affetti tra questo e la natura.

Oltre che di tanta pace e armonia di natura, essi furon beati di quelle apparizioni celesti e di quell'amicizia con essi, che il Leopardi, solito ad ammirare nelle favole antiche, qui ammira in una fonte così diversa, quale è la Bibbia.

V.

Di tale ammirazione, essenzialmente leopardiana, verso un ideale di vita che può assumere le forme più contrarie e discordanti, si ha un ancor più chiaro esempio nei versi che seguono:

> Fu certo, fu (nè d'error vano e d'ombra
> L'aonio canto e della fama il grido
> Pasce l'avida plebe) amica un tempo
> Al sangue nostro e dilettosa e cara
> Questa misera piaggia, ed aurea corse
> Nostra caduca età.

Qui, come nel resto della medesima dipintura, si accenna all'età dell'oro, ad una felicità umana che, qual ella si fosse, era pur sempre assai diversa da quella anteriore al peccato, descritta nella Bibbia. Ma il nostro autore, grazie alla sua concezione della storia, poteva accettarle amendue nello stesso tempo, interpretandole però in modo che l'una e l'altra, pur così diverse fra loro, significassero una felicità di cui fossero cagione i veli e le ombre che la natura provvidamente aveva interposto fra sè e i suoi figli. In ciò per l'appunto consisteva l'antica felicità del gener no-

stro; e non altrimenti andavano interpretate le tradizioni e le leggende sacre e profane, comprese quelle bibliche, ch'erano l'argomento stesso dell'*Inno*.

Anzi, che il suo pensiero, quanto a coteste leggende in particolare, fosse proprio quello, ne addurrò un argomento che ha valore di una dichiarazione autentica, per quanto indiretta. Nella sua *annotazione* agli ultimi versi dell'*Inno*, egli scriveva: « La nazione dei Californii, per ciò che ne riferiscono i viaggiatori, vive con maggior naturalezza di quello che a noi sembri, non dirò credibile, ma possibile nella specie umana. Certi che s' affaticano di ridurre la detta gente alla vita sociale, non è dubbio che in processo di tempo verranno a capo di questa impresa; ma si tiene per fermo che nessun'altra nazione dimostrasse di voler fare così poca riuscita nella scuola degli Europei ».

Fino a qui, potrebbe sembrare che in quella ch'ei chiamava « vita sociale », e che giudicava così contraria all' indole e alla felicità dei Californii, il Leopardi non intendesse includere la religione: e così certamente hanno dovuto credere quelli che nell'*Inno* videro il perdurar del poeta nel suo antico sentimento religioso, o almeno un fervido ritorno allo stesso. Ma l' ultima parte dell' abbozzo, poco avanti citato, basterebbe a dissipare ogni dubbio.

Essa è del tenore seguente: « I Missionari sono occupatissimi presentemente a civilizzare la Cali-

fornia. Non vi riescono da gran tempo. Adoprano la forza, e costringono i Californii a radunarsi, non so se ogni giorno, o in certi tali giorni, a far certe preghiere ec. Alcuni ne tengono presso di loro, e procurano d'istruirli e civilizzarli. Ma questi dimagrano in breve visibilmente, perdono il colore, l'occhio diviene smorto, e alla prima occasione rifuggono ai boschi e alle montagne, dove ritornano sani e giocondi. Non credo che abbiano alcuna lingua, se non di gesti o poco più ». Dunque, i « certi » delle *annotazioni* erano niente meno che i Missionari. Dunque, presso i Californi, la rovina del vivere primitivo, cioè della felicità, era un effetto di quella stessa fede a cui i Missionari cercavano di convertirli! Che sorta di poesia religiosa potrebbe esser dunque l'*Inno ai Patriarchi,* dove il poeta considerò così dannosa alle genti la fede di quel Cristo, i cui precursori erano stati appunto i Patriarchi?

Ma, come testè dicevo, l'*Inno,* pur senza il nuovo documento, parla chiaro a chiunque siasi per poco addentrato nell'animo del Leopardi. Nè vi è meno chiara per se stessa l'altezza e pienezza di contemplazione a cui egli era pervenuto. Come ho già detto, le cause e gli effetti del male del mondo, che nelle altre poesie dello stesso periodo ci si mostrano per entro immagini o storiche o mitologiche o di altra specie, qui, sempre le stesse sostanzialmente, si rivestono di forme bibliche. Ma è da aggiungere che qui del male universale ci

è la storia tutta, dal principio ai giorni presenti: onde si succedono rapidissimi al nostro sguardo la trasgressione di Adamo, il primo parricidio, la fondazione delle prime città e la conseguente rovina dell'innocenza primitiva; e poi le ribellioni del pensiero, sempre più audaci, e quindi i sempre più vasti danni dell'immaginazione e del cuore. Il dolore, passando mari e monti e abbracciando sempre più della terra, sta per penetrare nell'ultimo rifugio dell'innocenza; e la felicità, così ferocemente incalzata, risplende ella stessa dall'estremo occaso, come sole che tramonta. Quale immagine il poeta avrebbe potuto dipingerne più bella, più desiderata e più divina di questa ch'ella gli porgeva di sè nella sua imminente sparizione dal mondo? E qual maggior conforto per lui che di fissare nella sua arte ciò che si dileguava per sempre dalla vita?

VI.

Concludendo intorno a questo secondo periodo poetico,[1] dirò che i canti che gli appartengono

[1] Considerai questo secondo periodo come compreso tra il '19 e il '23; e già degli *Idilli*, coi quali comincia, segnai le date più precise che si potessero avere dalle Carte napoletane (*Studî*, I, 212, n.). Ora le segnerò anche per gli altri canti, quali, fin da principio, le ebbi dal Chiarini e che quasi tutte si riscontrano con quelle che pubblicò il Mestica traendole dai medesimi documenti:

Ad Angelo Mai, opera di 10 o 12 giorni, gennaio 1820. — *Nelle nozze della sorella Paolina*, ottobre-novembre 1821. —

sono quasi tutti come l'espressa glorificazione di persone e di cose del tempo antico; le quali, per quanto diverse fra loro, significavano tutte la giovinezza del mondo; e anzi la medesima diversità corrispondeva alle varie forme di quella giovinezza. Il poeta, nel credere morti quegli ideali che sublimarono un tempo la vita umana, è sincerissimo; da ciò il dolor suo; eppure, descrivendoli quali credeva fossero stati vivi un giorno, egli viene a descrivere ciò ch'era vivo e operoso nel suo cuore. Ma, col dolore della creduta perdita crescendo anche l'amore, la sua arte giungeva a infondere in quegli ideali tanta bellezza, che più non ne avrebbero potuto ricevere dall'opposta fede ch'essi fossero ancor vivi. Nelle sue considerazioni sulla storia umana parrebbe avvenisse al poeta ciò che soleva accadergli considerando la vita propria, cioè che la giovinezza fosse da gran tempo finita, mentre essa era nel suo maggior rigoglio.

Con quali intenti poi e per quali ragioni egli prendesse i suoi argomenti dal tempo antico e da questo attingesse anche le immagini, ce lo dichiarano molti suoi luoghi, tra i quali scelgo il seguente. Dopo aver detto come la poesia non possa essere « contemporanea, cioè adoperare il

---

A un vincitore nel pallone, finita l'ultimo di novembre 1821. — *Bruto minore,* opera di 20 giorni, dicembre 1821. — *Alla Primavera,* opera di 12 giorni, gennaio 1822. — *Ultimo canto di Saffo,* opera di 7 giorni, maggio 1822. — *Inno ai Patriarchi,* opera di 17 giorni, luglio 1822.

linguaggio e le idee e dipingere i costumi e fors'anche gli accidenti de' nostri tempi », così privi di passione e d'illusioni, soggiunge: « Perdòno dunque se il poeta moderno segue le cose antiche, se adopra il linguaggio e lo stile e la maniera antica, se usa eziandio le antiche favole ec., se mostra di accostarsi alle antiche opinioni, se preferisce gli antichi costumi, usi, avvenimenti, se imprime alla sua poesia un carattere d'altro secolo, se cerca insomma o di essere, quanto allo spirito e all'indole, o di parere antico ».[1] E poichè questo pensiero è proprio del 1823, anno col quale si chiude tutto il presente periodo, così anche possiamo ritenerlo come il commento più immediato che l'autore medesimo ne avesse fatto. In tanto suo innamoramento delle virtù antiche, egli considerò persino le immagini e il linguaggio poetico, qui adoperato, come un effetto dello stesso amore.

Non potrei poi dare altro se non un rapidissimo sguardo alle forme metriche da lui fino a qui adoperate. Già ebbi a notare quanta perizia del verso egli, quasi ancora adolescente, dimostrasse nei saggi di traduzione dal latino, e poi come continuasse a darne sempre più chiare prove. Poco dopo, immerso in studi e lavori di erudizione e di critica storica, egli in ciò che voltasse dai poeti antichi, pur con intenti conformi all'indole di quei lavori, scrisse versi che talvolta per nulla cedono

[1] *Pens.*, V, 93 e segg.

agli altri, scritti qualch'anno appresso; come risulta evidente dal paragone delle traduzioni inserite nel *Saggio sugli errori popolari degli antichi* con quelle degl'inni di Mosco. Anche più degna di nota la metrica di quei due componimenti giovanili, così vicini di tempo e così contrarii di sentimento, quali sono l'*Inno a Nettuno* e l'*Appressamento della morte.* L'uso dello sciolto nel primo e della terza rima nel secondo fu in lui, come sempre, rigorosamente determinato dai suoi medesimi fini; chè nell'uno meditò una concezione epico-lirica arieggiante gl'inni omerici e quelli di Callimaco; nell'altro, una specie di visione ricca di elementi narrativi e descrittivi, come quelle del Monti.

Or non ostante le evidenti imitazioni, anche quanto a metrica, dallo stesso ultimo poeta, non meno evidenti sono i segni della stampa leopardiana; la quale riesce ben presto a improntare di sè il tutto. Si vede già dai prossimi canti che appartengono al primo periodo poetico originale, e ancor più da quelli del periodo che qui si chiude. Nell'uno ritorna la terza rima, e appare primamente la canzone; nell'altro questa continua, anzi ne diviene la massima parte; e ritorna anche lo sciolto. La terzina, dunque, che ci si ripresenta nelle due *Elegie,* è più sintetica nelle idee e nelle immagini e insieme più robusta di struttura che non fosse stata per l'innanzi; non più ci offende quel soverchio d'ornato che procedeva dallo stesso

Monti; e le cadenze e le armonie vi sono meglio temprate e intensificate. Ma, pur così non lontana dalla perfezione, possiamo considerar questa come l'ultima prova che la terza rima abbia fatto nella poetica leopardiana, non parendoci si debba tener conto di quel molto mediocre capitolo su i *Nuovi Credenti,* scritto dall'autore forse per suo svago e, secondo ogni probabilità, senza intendimento di pubblicarlo. Che se anche dello sparir della terza rima si cercasse una ragione più o meno probabile, potremmo forse trovarla nel fatto, che il poeta, in quel metro chiuso e stringato più che altro, non si sentisse tanto libero quanto, continuando a comporre in verso, volle essere fin d'allora.

Dico fin d'allora, perchè nelle due prime canzoni, che seguirono a brevissima distanza di tempo, egli procedette più libero che non si solesse in quel metro, e assai men vicino all'esempio petrarchesco che a prima giunta non paia. Di fatti, se in quelle due e nelle canzoni seguenti fino al '23, le stanze, generalmente parlando, hanno egual numero di versi, sono però vari nelle stanze medesime l'intreccio degli endecasillabi coi settenari e l'allacciamento delle rime.[1] Or cotesta varietà di schemi è qualche cosa di più intrinseco che non quell'uniformità nel numero dei versi che, in so-

[1] A proposito della metrica dei canti leopardiani ricordo il breve, ma diligente e preciso cenno che ne ha fatto F. COLAGROSSO, in *Studi di letteratura italiana,* Verona, 1892, p. 205 e segg.

stanza, è ciò che fu conservato del tipo classico. Sicchè la canzone leopardiana dei due primi periodi è da considerare come già semi-libera; e, in ogni modo, assai più intrinsecamente simile a quella dei periodi posteriori che non alla petrarchesca. Potrebbesi anche dire che il tempo durante il quale essa mantenne siffatta prima forma, corrisponde a quello in cui la poesia del Leopardi più abbondò di reminiscenze classiche. La sua adesione agli antichi propriamente detti, più stretta e assoluta che mai in quegli anni, non è improbabile che gli abbia impedito per allora quella più larga libertà di contegno verso gli antichi italiani, che cominciò a tenere da indi a poco. Certo, come il culto dei primi potè sin da principio immensamente sul culto dei secondi, se pur non lo generò addirittura, così poi procedette sempre di conserva con esso; e l'uno e l'altro, non perdendo mai d'intensità, anzi dominandone sempre lo spirito, gli andarono consentendo sempre più liberi movimenti e sempre più personali significazioni di se stesso: libertà che, in sostanza, era come l'ultimo e più squisito frutto della loro benefica azione.

Quanto all'endecasillabo sciolto del primo periodo, ebbi a dire espressamente nel mio capitolo sugli *Idilli:* accennai le ragioni onde parvemi lo adottasse il Leopardi in quella specie di componimento, e i nuovi pregi che gli diede, pur di fronte ai migliori esempi di altri poeti italiani.

Ma nel medesimo secondo periodo abbiamo un altro componimento nello stesso metro, l'*Inno ai Patriarchi;* e, anche qui, del metro possiamo trovar la ragione in ciò che l'autore scrisse sugli inni religiosi da lui meditati e nella comunanza di caratteri che questo ha coll'*Inno a Nettuno.*

Se non che grande, in quella stessa comune forma, è la differenza dei due componimenti; chè nell'inno sacro sono di gran lunga maggiori le qualità tecniche; e poi il sentimento, già doloroso e ben diverso dall'esultanza onde si salutava il Dio del mare, conforma a sè tutti gli elementi dell'arte. Ma già nuovi atteggiamenti avremo a vedere nell'endecasillabo sciolto e nuove modificazioni negli schemi dei canti, e tutti rispondenti alla trasformazione del concetto e dello spirito.

Capitolo XI.

PROSE MORALI.[1]

PARTE PRIMA.

Introduzione — *Il Parini* — *Dialogo di T. Tasso e del suo Genio familiare* — *Il Copernico.*

I.

Chi voglia cortesemente seguirmi anche in queste osservazioni sulle prose del Leopardi si rammenti di ciò che, nel capitolo IV, scrissi della sua disposizione agli studi speculativi, manifestata sin dalla prima giovinezza, e del suo darsi interamente alla filosofia nel '19: cose che, essendo tanta parte della sua storia, debbono valermi come fondamento del presente discorso. Or molti dei pensieri onde si compongono le *Operette morali* erano stati elaborati ancor prima del 1824, ch'è appunto l'anno

[1] Su questo argomento ricordo i due egregi lavori di N. Zingarelli, *Le operette morali di G. L.*, Napoli, Pierro, 1895, e di I. Della Giovanna, *Le Prose morali di G. L.*, 2ª impressione accresciuta di un saggio sullo *Zibaldone*, Firenze, Sansoni, 1899.

assegnato alla maggior parte di esse dall'autore medesimo.[1] E poichè ai sei anni anteriori appartengono, come si è visto, i Canti sin ora esaminati, così è manifesto che, in quei medesimi anni, erano andate in lui sempre congiunte e feconde di frutti squisiti la speculazione e l'ispirazione, la filosofia e l'arte. Vero è che, intorno al '23, la poesia comincia a venir meno, per non risorgere che da lì a qualche anno; mentre il lavoro speculativo non perdette nulla del suo vigore, anzi con lo *Stratone da Lampsaco,* ch'è del 1825, la concezione leopardiana del mondo giunse alla sua maggiore ampiezza. Solo guardando agli anni che seguono immediatamente al '23, si può dunque giustamente ammettere una certa successione fra le due così diverse operosità dello spirito, e determinare un periodo tutto filosofico che interceda tra l'antica poesia, cioè fra i Canti di cui già si è discorso, e quelli posteriori di cui discorrerò appresso.

E anche in quelle sue più antiche speculazioni intorno alla vita si contengono i criteri da lui se-

[1] Avvertenza preposta al volume delle *Operette morali* pubblicate dallo Starita in Napoli, 1835, 3ª ediz., vol. I:

« Queste Operette, composte nel 1824, pubblicate la prima volta in Milano nel 1827, ristampate in Firenze nel 1834 coll'aggiunta del Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere, e di quello di Tristano e di un amico, composti nel 1832; tornano ora alla luce ricorrette dall'autore notabilmente, ed accresciute del Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco scritto nel 1825, del Copernico e del Dialogo di Plotino e di Porfirio, composti nel 1827. Il Dialogo di un Lettore di umanità e di Sallustio, che si trova nelle altre edizioni, in questa manca per volontà dell'autore ».

guiti nelle sue Prose: criteri che mi sembran molto diversi da quelli che i suoi interpreti sogliono attribuirgli. Fra le molte testimonianze mi piace di scegliere questa che, per tutti i rispetti, vale certamente più di quante altre se ne potrebbero addurre:

« A volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio e d'importante. Se il ridicolo cade sopra bagattelle e sopra, dirò quasi, lo stesso ridicolo, oltre che nulla giova, poco diletta e presto annoia. Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ec. Ne' miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale e alla filosofia, l'andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini ma dell'uomo, lo stato delle nazioni ec. E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell'affetto, dell'immaginazione, dell'eloquenza; e an-

che più di quelle del ragionamento, benchè oggi assai forti. Così a scuotere la mia povera patria e secolo, io mi troverò avere impiegate le armi dell'affetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza e dell'immaginazione nella lirica e in quelle prose letterarie ch'io potrò scrivere; le armi della ragione, della logica, della filosofia ne' trattati filosofici ch'io dispongo; e le armi del ridicolo ne' dialoghi e novelle lucianee ch'io vo preparando ».[1]

Quanta ricchezza d'idee e consapevolezza di fini e di mezzi in quel giovane di ventitrè anni! E qual contrasto fra tutto ciò e la rovina del suo fisico e quella doppia tirannia domestica ed estranea da cui era oppresso! La riferita sua testimonianza c'insegna molte cose, l'una più importante dell'altra. Primamente, ci fa più chiara che mai quell'unità d'idee, d'immagini e di forme di arte, sgorganti dall'intimo del suo cuore: unità per cui la sua poesia ritenne sempre della sua filosofia, e questa di quella. Poi, quel gran disegno, pur rimanendo sostanzialmente lo stesso, fu soggetto col tempo a parecchie modificazioni, spiegabili e con quei mutamenti che la stessa assidua meditazione soleva indurre nell'animo di lui, e (causa permanente in tutti i fatti di sua vita) con le sue condizioni fisiche sempre peggiori. Per quanto perfetti in loro stessi, molti fra i suoi componimenti in prosa ci appaiono come parte di opere assai

[1] *Pens.*, III, 133 e segg. (27 luglio 1821).

più vaste e delle quali possiamo farci una giusta idea pur dagli accenni dell'autore poco avanti ricordati.

II.

Certo « quelle prose letterarie » nelle quali, al modo stesso che nella lirica, egli avrebbe « impiegato le armi dell'affetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza e dell'immaginazione », quelle, almeno come le vagheggiava allora, non furono mai fatte; e solo, forse, potremmo considerarne come saggi, più o meno rispondenti al suo concetto, le parti di alcune prose e l'intero *Cantico del Gallo Silvestre.* In ogni modo, le *Operette,* nel loro complesso, appartengono più veramente all'ultimo genere di componimenti, onde il Leopardi ragionava nel luogo di sopra citato. In astratto egli potè vagheggiare un genere prosastico diverso così dalla poesia pura, come dalle altre forme in prosa che pure andava meditando, ma è certo che o non ottenne o non continuò a proseguire il suo fine; tanto che, se negli ultimi suoi anni avesse voluto di nuovo classificare tutte le cose sue, non sappiamo più quali di esse avrebbe allogato in quel primo genere di componimenti.

E nemmeno gli venne fatto di compiere quei « trattati di filosofia » che andava meditando nel tempo medesimo. Anche qui credo poter dire che le stesse fra le *Operette* più essenzialmente filosofiche non sono quei « trattati » per l'appunto,

la cui materia, come notai in un precedente capitolo, trovasi accumulata nello *Zibaldone*. Certo a questa ricchezza di materiali ognor crescente egli alludeva scrivendo come abbiam visto; e quante e quali opere perfette sperava di farne! Ma

Come sul capo al naufrago
L'onda s' avvolve e pesa,

così, per qualche anno dopo, egli dovette guardare a quelle sudate carte, da cui s'era impromesso tanta felicità e tanta gloria! Ne potremmo avere un più particolare esempio in quel « Trattato di filosofia pratica », che, anche più degli altri, parea vicino a maturità: disegno, ordine delle materie, svolgimento delle idee principali, titolo preciso, tutto era in pronto: ma che ne avvenne? quello che di tanti altri suoi disegni e speranze! Mancando, dunque, da una parte, le « prose letterarie » concepite alla maniera che abbiamo visto, e, dall'altra, i trattati propriamente detti, non vennero fuori se non le *Operette* che sono come un genere intermediario; e, chi tenga conto della mente e dell'animo del Leopardi, non potevano non esser tali.

Guardiamo ora un po' ai loro caratteri più generali. Quanto alla parte filosofica, ben poco entrò in esse della metafisica e dello spiritualismo che, nell'esame dello *Zibaldone,* vedemmo, dominare, per qualche tempo, la mente dell'autore; e quel poco vi è come soverchiato dalla concezione meccanica del mondo, in cui egli, almeno teoreticamente, si

era già fermato e restò fermo per sempre. Ogni traccia di teologismo n'è sparita; e quella religione, che in lui aveva resistito per tanti anni al dubbio ed era anche avvezza a rivincere dopo le sconfitte, non riappare talvolta se non per essere fatta segno al più feroce, per quanto coperto, dileggio. Lo spirito era già pervenuto a quel punto in cui gli sembrò tutto esser natura, e con le leggi di essa potersi rendere ragione dei fatti umani, morali e fisici, e dell'origine e della perpetua trasformazione di tutte le cose. A cagione poi delle stesse originarie facoltà umane e delle leggi supreme del mondo affermò necessario, ineluttabile il dolore, non pur nella nostra, ma in ogni altra forma di vita che vediamo esistere o possiam concepire esistente nell'universo: non più alcun dubbio intorno a questa verità, da cui, nel suo concetto, pendeva ogni scienza particolare. Ed ecco perchè l'analisi nella maggior parte di questi componimenti ci appare scarsa se paragonata alle affermazioni, e più scarsa ancora in confronto di quella usata in propositi identici nello *Zibaldone*. Le prove, che spesso qui mancano, egli le aveva esposte in quella, direi, enciclopedia privata; e, mentre forse sperava di poter col tempo farle note agli altri, qui, sicuro di se stesso e pago di una sintesi lucente, si affidava di ottenere intanto i desiderati effetti sugli uomini.

Certo gli esempi di analisi e di svolgimenti dei principii posti altrove non mancano nemmeno qui,

e in ispecie dove si discorre dell'amor proprio, dell'immaginazione, degli affetti più delicati e, direi, dei segreti dello spirito; ci ha persino uno svolgimento anche più largo che nello *Zibaldone* qualche tesi particolare, come, ad esempio, quella intorno alla gloria, sostenuta nel *Parini*. Ma per questi ed altri simili esempi non cesseremo di dire che l'analisi è relativamente scarsa nelle *Operette;* conviene anzi aggiungere che poco o nulla vi si dice intorno all'assuefazione che l'autore, altrove, non si stanca mai di mostrar vera con ogni sorta di esempi, come quella che pur era il fondamento di tutta la sua ultima filosofia.

Ma s'egli, conducendo a termine questi componimenti, era pervenuto, come dissi, al più alto grado delle sue speculazioni, non è a credere però che la contemplazione storica della vita, da lui ritratta nella maggior parte delle canzoni sino allora composte, non continuasse a contrastare il dominio di quello spirito all'altra contemplazione che ci parve potersi dire cosmica. Nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante,* per esempio, il mondo era divenuto così leggero, da pesar meno che il mantello del secondo personaggio: il che significava l'ultima decadenza e quasi la morte del genere umano nei tempi moderni. E anche contro cotesti medesimi tempi è volta l'ironia di cui abbondano più particolarmente la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* e gli ultimi dialoghi.

III.

Ma, quante e quali siano le manifestazioni di tale concezione storica, esse ci appaiono sempre inferiori di numero e di efficacia al confronto di quelle che appartengono all'altra concezione onde si guarda la vita nei suoi caratteri eterni e comuni a quante generazioni umane siano passate sulla terra. Si guarda all'uomo, quale egli fu e sarà sempre, quale, insomma, natura medesima lo ha fatto; e già sol per essere stato così fatto, egli è necessariamente infelice. Tale egli ci si mostra nella maggior parte delle *Operette;* basta citarne ad esempio il *Dialogo della natura e di un Islandese* e il *Cantico del Gallo Silvestre.* Or il sentimento della vita, che quivi domina il tutto, a quale dei secoli non si converrebbe? Forse che si potrebbe fare qualche eccezione per quelle medesime età antiche così celebrate nei Canti? Aggiungo poi che, se anche in alcuno di tali componimenti la sorte dei moderni appare ancor più triste che quella degli antichi, rimane sempre certa e ferma l'idea di un'infelicità necessaria e comune ai tempi tutti. E veramente anche nella *Storia del genere umano,* dove pure è significata la stessa legge di continua decadenza a cui s'accenna nella canzone *Ad Angelo Mai,* l'infelicità umana da che altro procede se non dall'originaria incontentabilità dell'esser nostro, cioè, dall'opera della stessa natura?

Nelle *Operette,* dunque, sulla concezione storica prevale quella cosmica che, per le ragioni da me toccate altrove, è assai più dolorosa.[1] Si noti poi che, se la prima accoglie in sè l'antitesi tra la felicità delle età antiche e la miseria delle moderne, la seconda ne contiene un'altra fra l'eternità e immensità della natura e la fugacità e piccolezza dell'uomo. Certo, quest'antitesi, in cui si risolve quella seconda concezione della vita, ricorre anche nelle più insigni manifestazioni del pensiero antico; perchè, veramente, non ci dev'essere mai stato un nobile cuore umano che non ne abbia, più o meno consapevolmente, avvertita in sè l'impressione; ma negli spiriti più gentili dei tempi nostri essa antitesi giunse a essere un vero strazio; e il Leopardi in ispecie ne derivò non poca parte delle sue ispirazioni.

Coll'andar del tempo egli ebbe ognor più presenti a sè le moderne idee religiose e filosofiche contrarie alle sue; e quanto in lui più certo e più doloroso il pensiero della nullità umana al confronto della natura, tanto fu più forte il bisogno di odiare e di volgere in beffa quelle idee. Quando egli si fermava all'antitesi fra la natura e l'uomo, allora sopra ogni altro suo sentimento prevaleva il dolore, ch'era in fondo il dolore di tutti i viventi, tutti vittime del comune destino; ma non appena egli ponea mente al grandioso con-

[1] *Studi,* I, 172 e segg.

cetto che gli uomini hanno di se stessi, il dolore cedeva all'ironia e alla beffa, o, meglio, convertivasi nell'una e nell'altra. Al contrasto della prima specie è insita la tristezza, il sublime, il tragico; a quello della seconda, il riso e il comico: perchè nell'uno l'uomo patisce senza colpa e solo per effetto di forze o volontà superiori, inerenti a tutte le cose dell'universo; nell'altro, maggiore di ogni suo patimento è la sua stessa follia, per cui egli vede felicità e immortalità dove non è che angoscia e morte.

Grande è dunque la varietà dei pensieri e dei sentimenti ch'entrano nelle *Operette:* varietà che, del resto, è riassunta in quello stesso luogo da me citato, dove l'autore accennava ai soggetti che si era proposto di trattare. Nè minore è la varietà delle forme onde tutta quella ricchezza di elementi è vestita; perchè la finzione, nel senso più ampio della parola, vi si congiunge in proporzioni diverse e maniere innumerevoli. In alcuni componimenti essa restringesi a un breve cenno d'introduzione, e tutto il resto è un discorso quale il nostro filosofo avrebbe potuto fare e anzi fece spesso nel proprio nome; in altri abbraccia una parte o il tutto della materia. Essa finzione poi talvolta prende forma narrativa, ovvero arieggia la favola addirittura; ma nel più dei casi è riposta nel dialogo; e questo bene spesso assume qualità drammatiche, sia per il semplice discorso dei personaggi, sia per l'intervento dell'autore. Nè manca

quella sorta di dialogo che, diviso in iscene, si direbbe un piccolo dramma vero e proprio. Di varie specie sono anche i personaggi: storici, mitologici, immaginari o variamente misti di tali qualità; parlano persino i morti; e parla, sotto forma di animale, qualche essere misterioso e quasi sospeso fra terra e cielo.

Certo, sugli altri caratteri delle *Operette* prevalgono quelli d'indole speculativa e discorsiva che corrispondono ai particolari fini propostisi qui dall'autore; ma, oltre alle varie forme fantastiche, di cui si è detto, vi abbonda anche un generale e indeterminato sentimento poetico. Volendo essere severo con sè, il Leopardi si studiava di eliminare le immagini che rampollavano spontanee dai suoi pensieri, e vi riuscì in parte; ma non sempre riuscì egualmente vittorioso del medesimo sentimento, pur dove avrebbe voluto una prosa che, per alcuni rispetti, fosse il contrario della poesia. I personaggi poi di una stessa operetta, rappresentano talvolta l'autore e il suo contradittore; tal altra, ciascuno di essi è come un lato, una parte del solo autore; così che, presi insieme, vengono a significar tutto il suo pensiero. In qualche caso i due interlocutori corrispondono esattamente anche ai due ordini di speculazioni che l'autore distinse talvolta espressamente nei suoi scritti; e così l'uno, indipendentemente da ogni altra considerazione, cerca il vero per quanto doloroso; l'altro, quali si siano

i risultamenti a cui quello possa giungere, cerca e propone quei consigli pratici che possono far tollerabile la vita.

IV.

È bene ora ch'io ragioni delle *Operette* in particolare: e comincerò da quelle in cui la finzione è poca e il ragionamento è quasi il tutto. Due ne sono i più insigni esempi: *Il Parini ovvero della gloria* e il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco.* Poichè di questo toccai già altrove,[1] nè qui vorrei dirne di più, discorrerò invece con una certa ampiezza del primo, anche perchè, come in altri casi, vediamo da esso in qual maniera il Leopardi abbia innestato il suo pensiero su quello dei nostri più insigni moderni, spesso superandoli di lungo intervallo.

Il *Parini* è in sostanza un discorso non dissimile da quelli sopra vari argomenti, che abbondano nello *Zibaldone* e che dissi potersi considerare come tanti piccoli trattati.[2] Ma questo discorso perchè mai il Leopardi mise in bocca all'autor del *Giorno* anzi che ad altro personaggio storico

[1] *Studi,* I, 183, 187-8.

[2] Fra i molti luoghi dove trovasi la sostanza delle cose dette nel *Parini,* ricordo questi: *Pens.,* I, 325-26 (25 agosto 1820); 352-3 (5 ottobre 1820); 359-60 (14 ottobre 1820). Qui il L. riferisce alla sua stessa persona ciò che nel dialogo doveva attribuire al poeta di Bosisio. Poi: III, 215-16 (20 agosto 1821); 422-23 (10 ottobre 1821); VI, 100-01 (12 ottobre 1823); 324-6 (7 dicembre 1823).

o ideale? Tal quistione, fattasi spesso dagli interpreti, io credo non possa meglio risolversi che con ciò ch'egli stesso pensò dello scrittore lombardo. Eccellente, come pochi altri italiani, nelle lettere e nella filosofia, dotato delle più belle virtù pubbliche e private, forte contro le avversità di natura e di fortuna, educatore e maestro sommo, chi più adatto del Parini all'ufficio che qui gli s'intendeva commettere? In qual altro personaggio trovare o supporre con eguale verosimiglianza tutti i pregi onde riuscisse efficace al possibile sul cuore del giovane a cui qui dovea volgere il suo discorso?

Se non che qui il Parini è considerato più particolarmente come un filosofo; il quale, a dimostrar vera la sua tesi sulle difficoltà e vanità della gloria, cerca gli argomenti nelle più riposte cagioni dei fatti storici e negli invitti impulsi del cuore umano. Or, veramente, più filosofo che altro lo giudicò il Leopardi; certo non mostrò una grande ammirazione per il poeta,[1] ne disse anzi i difetti,[2] quello, in particolare, di non aver « bastante forza di passione e sentimento ».[3] Ma, se parlando dei maggiori italiani del suo tempo, egli fu più severo che non sia mai stato alcun altro insigne critico nostro, nessuno meglio di lui penetrò nella loro coscienza, facendone notare ciò che

[1] *Pens.*, II, 140 (27 febbraio 1821).
[2] Ibid., II, 373 (17 maggio 1821).
[3] Ibid., IV, 195 (27 gennaio 1822).

v'era di più moderno. Sentendo appieno quel gran rinnovamento morale e civile incominciato da noi verso la metà del secolo XVIII e fattosi sempre più intenso coll'avanzar del secol suo, egli studiò con singolar cura i moti del pensiero e della coscienza onde risultano i maggiori pregi dell'uomo: a questi la sua più calda lode, la sua maggior simpatia.

Ma quanto all'alto concetto delle virtù pubbliche e private del Parini, egli aveva innanzi a sè una tradizione, bella per lui nel rispetto storico e nel poetico. Ricordai altrove gli atteggiamenti che al poeta lombardo attribuì il Monti ritraendolo con altri sommi italiani nel paradiso;[1] ed ora potrei aggiungere che gli desse perfino qualche cosa del Sordello dantesco.[2] Ma le più eloquenti e insieme più numerose manifestazioni di siffatto culto pariniano sono senza dubbio le dipinture che ne fece il Foscolo. C'è quella notissima dei *Sepolcri,* dove la sovrana immagine del poeta correttor di costumi conferisce alla più animata significazione di quelle arcane leggi onde sono congiunte la vita e la morte, le tombe e la più gloriosa storia umana. C'è l'altra del *Jacopo Ortis,* in cui il gran vecchio è posto di contro a un giovane innamorato di una donna e pieno di carità patria, di furor di gloria e impeti alfieriani.

[1] *Sulle poesie di V. M.,* 3ª ediz., Firenze, Succ. Le Monnier, 1894, p. 185.
[2] *Mascheroniana,* I, 11.

Ma in tanta differenza di età, e pare anche di credenze religiose, le due anime si sentono congiunte dalla fervida ammirazione alle cose più belle della vita e dal dolore per le sciagure della patria: gli stessi fremiti, gli stessi palpiti, le stesse aspirazioni. Narrando poi il giovane la storia delle sue passioni e descrivendo « Teresa come uno di que' genj celesti i quali par che discendano a illuminare la stanza tenebrosa di questa vita », il vecchio pietosamente sospira dal cuore profondo,[1] e gli si accosta più che mai, quasi in lui riveda se stesso di un tempo. E chiarendogli le difficoltà e i danni della gloria,[2] precorre la dipintura del Recanatese; alla quale poi, per altri e più notevoli rispetti, fa riscontro una terza rappresentazione del Foscolo, che altri già hanno citata in proposito delle idee leopardiane, senza però trarne, o ch'io m'inganno, tutto il partito che se ne poteva.

Or nella quinta delle sue *Lezioni di Eloquenza,* incontrandosi il Foscolo in alcune sentenze del Parini, ritorna colla mente al tempo che conobbe quello di persona e gli sentì recitare l'ode « bellissima forse tra tutte le altre sue ». E ammirandone egli l'artifizio, « o giovanetto, gli disse il vecchio, prima di lodare all'ingegno del poeta, bada ad imitar sempre l'animo suo in ciò che ti

[1] *Jacopo Ortis,* in *Prose letterarie,* Firenze, Le Monnier, 1850, I, 104.
[2] Ibid., I, 105.

desta virtuosi e liberi sensi, ed a fuggirlo ov'ei ti conduca al vizio e alla servitù ». Il Foscolo soggiunge: « Ed un'altra volta, richiedendolo io in che consistesse la indipendenza dello scrittore, risposemi: A me par d'essere liberissimo, perchè non sono nè avido, nè ambizioso. Così forse il seme che quel grand'uomo sparse nel mio cuore, fruttò le sentenze di cui ho tessuto questi discorsi ».[1] Erano i discorsi per l'appunto dov'egli dichiarava i più nobili ufficî delle lettere: da queste non si doveva sperar nè le ricchezze[2], nè la gloria,[3] che, del resto, è difficilissima a conseguire, e, se conseguita, feconda di dolore agli animi generosi. Vana anche la speranza di ottenerla dopo morti, perchè « la gloria che il giudizio degli uomini gli contese in vita, è pur sempre in balía di questo stesso giudizio; la letteratura è pure soggetta, se non nella sua sostanza, almeno nelle sue infinite apparenze diverse, alla diversità de' gusti.... »[4] Sicchè non solo gl'impedimenti che derivano dalla malignità altrui, ma possono privarci della gloria anche altre cagioni che pur sono compatibili con le migliori qualità degli uomini e superiori alla stessa volontà loro.

---

[1] *Prose lett.* cit., II, 163-4.
[2] Ibid., lez. III, 103 e segg.
[3] Ibid., lez. IV, 125 e segg.
[4] Ibid., II, 133.

V.

Or tali argomenti arieggiano quelli adoperati dal Leopardi a dimostrare la medesima tesi, salvo le differenze che avrò a notare appresso. E con gli stessi esempi del Foscolo siamo già a quella scena di un uomo venerando che, quasi padre col figlio, discorre con un giovane intorno alla gloria. Si badi anche a questo, che ora il Foscolo, parlando come professore di eloquenza, narrava cose vere, e così confermava le sue anteriori dipinture poetiche. Alla parte negativa del suo discorso seguiva quella sui veri fini della letteratura e sui modi per cui la gloria può riuscire d'inestimabil utilità a noi stessi, alla patria e a tutto il genere umano. Potrebbe dirsi che, proprio dal punto in cui ricorda i versi del Parini, egli diventi sempre più caldo ed eloquente. È poi da osservare in generale come alle cose da lui imparate abbia saputo aggiungere una larga notizia della cultura moderna: al qual proposito forse non è senza importanza quell'accenno al Kant,[1] che allora era poco men che ignoto ai letterati italiani. Per tal modo egli si affidava di ricondurre le menti dei suoi concittadini alle più alte speculazioni pur nel campo delle lettere.

---

[1] *Prose lett.* cit., lez. IV, 136.

Volendo ottenere un intento simile, anche il Leopardi si valse di quella grande figura pariniana che rappresentava insieme la filosofia e l'arte, l'altezza dell'ingegno e la bontà dell'animo. Se non che quanto il Foscolo aveva detto sulle difficoltà e sulla vanità della gloria, se cercata con fini personali, è appena un piccol cenno al confronto di ciò che egli dice guardandola in generale e prescindendo da quella varietà di ragioni per cui, secondo l'altro, può essere utilmente proseguita. Ma che valore hanno cotesti suoi argomenti? Certo, come già è stato da altri osservato, vi è una lunghezza e minutezza di analisi non sempre richiesta dall'evidenza intrinseca delle idee, e che riesce talvolta a stancare l'attenzione dei lettori. E anche quelle argomentazioni, oltre a non riscontrarsi che ben di rado coll'esperienza e colla storia, discordano da quegli impulsi interni, da quei moti irresistibili dell'animo, a cui il nostro autore fece sempre larga parte nei suoi ragionamenti, ma che ora, per quasi tutti i dodici capitoli del suo discorso, esclude recisamente e, direi, crudelmente.

Tutto questo è vero; ma bisogna pure che si guardi a qualche altra cosa. Primamente, le osservazioni particolari non sempre si restringono a dimostrare la tesi generale, che può parere di per se stessa evidente; spesso anzi chiariscono non pochi fatti storici e psicologici: sicchè in tali casi esse hanno un valore proprio e indipendente dalla stessa tesi. E già, quante cose dello spirito e della

vita vediamo qui originalmente illustrate! E come è dimostrata quella ragione onde i giovani sono più atti per alcuni lati e meno per altri a giudicare le opere d'arte!

Ma nelle ultime parole dell'operetta racchiuse il Leopardi quanto di affermativo, dopo tanta negazione, egli voleva dire sull'argomento. Certo anche quivi egli sembra non discostarsi dal Foscolo, che il sentimento della gloria spiegava colle stesse disposizioni originarie dell'uomo, cioè col volere della natura. Ma, checchè possa dirsi di tal somiglianza, la contradizione fra l'intero lunghissimo discorso e la sua recisa ultima sentenza non s'intenderà mai appieno se non col veder qui un altro esempio di quel dualismo leopardiano onde ragionai in altra parte del mio lavoro:[1] esempio meno appariscente, ma non meno insigne di quelli che quivi stesso arrecai a dimostrare come talvolta, in un medesimo componimento, alla speculazione pura del pensiero si opponga l'impulso della vita, tutta la vita con le sue brame e le sue necessità invitte. Le due forze, variamente significate nei vari componimenti, qui sono messe in azione per opera dello stesso personaggio principale: se non che, dove alla prima assegnava quasi l'intero discorso, alla seconda non concedeva che le ultime parole: eppure in esse è come condensato quanto altro si sarebbe potuto dire a sostegno dei diritti

[1] *Studi*, I, 199 e segg.

della vita contro la prepotenza della ragione. Ma perchè volle il Leopardi essere così parco di quegli argomenti della prima specie onde in altri componimenti fu larghissimo? Qual ne fosse il motivo (e tali ricerche sono sempre difficili e spesso anche non necessarie), rimane sempre certo che, anche qui, per quanto minor luogo ci abbiano, le ragioni della vita trionfano su quelle del pensiero. L'eloquenza e la dottrina onde il Parini sostiene le prime cedono al semplice accenno ch'egli fa alle seconde. E non ci par che, appena finito il discorso,[1] egli debba essersi rimesso all'opera, più volenteroso che mai, e che quel giovane, « d'indole e di ardore incredibile ai buoni studi », abbia ripresi questi come spinto e agitato da nuovi impulsi?

Quanto poi all'osservazione, fatta da interpreti anche insigni, che, se la gloria era così difficile a ottenersi e, quando ottenuta, così inutile, la vera conseguenza dovrebbe essere che l'ozio è migliore di qualsiasi altra operosità, io, per me, credo che argomentando a tal modo non si potrà intendere appieno nè questa, nè altra delle concezioni dove il nostro autore significò tutto l'animo suo, spesso in balía delle due forze avverse, ma sempre

[1] A proposito delle ultime parole: « Ma il nostro fato, dove che egli ci tragga, è da seguire con animo forte e grande », suole citarsi la sentenza di SENECA (*Epist.*, CVII):

Ducunt volentem fata, nolentem trahunt;

ma più conforme al sentimento del nostro autore parmi quell'altra di LUCANO (*Phars.*, II, 287):

Sed quo fata trahunt virtus secura sequetur.

inclinato a darsi a quella della vita, ch'era insieme la fonte sovrana delle illusioni, dell'amore e della poesia. Il caso presente, benchè diverso per alcuni rispetti, è sostanzialmente simile a quello che ha luogo nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio:* dove, se stiamo alle ragioni del secondo personaggio, che pur sono riconosciute vere dallo stesso Plotino, suo contradittore, egli si dovrebbe uccidere; ma non si uccide per i motivi che l'amico deriva da quel cotal « senso dell'animo ».[1] Or della stessa natura sono i motivi per i quali il Parini, dimostrate le difficoltà e la vanità della gloria, preferisce pur sempre gli studi all'ozio. La forza di tali motivi doveva esser tanta da vincere quella dello stesso pensiero, il quale riesce alla prova meno efficace dei moti del cuore: si potrà dichiarar falsa la dottrina, ma non mai illogica la conseguenza.

VI.

Veniamo ora al *Dialogo di T. Tasso e del suo Genio familiare.* Fra tutti i nostri sommi scrittori, anzi fra tutti i nostri uomini illustri per qualsivoglia titolo, il Tasso è quello che il Leopardi più amò, di cui più studiò la coscienza, e che scelse nel tempo stesso a significare le condizioni della propria vita. Già dell'immagine adorata nel suo

[1] Di questo dialogo ho parlato più di proposito nel capitolo: *Attraverso lo Zibaldone* (*Studi,* I, 199 e seg.).

cuore fece una prima dipintura nella canzone al Mai: « O Torquato, o Torquato ». Nelle quali sue esclamazioni sentiamo un affetto anche più intenso di quello, pur così forte, verso gli altri grandi quivi ricordati; diremmo consideri Torquato come un suo fratello, e che in esso, oltre alla mestizia a tutti nota, egli avverta un dolore incomparabilmente più alto.

A intendere appieno il suo concetto, si pensi un po' alla *Comparazione delle Sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a morte.* Nel romano egli vedeva l'ultimo eroe delle gloriose età antiche, quello in cui finiva ogni vera grandezza umana. Or parecchi fra i molti ricordi ch'egli medesimo fa del Tasso, segnatamente nello *Zibaldone,* stanno alla canzone al Mai, come la *Comparazione* alla canzone di Bruto. Nella sorte di lui egli sentiva il principio della decadenza nazionale e insieme il perire di tutte le illusioni umane; e più particolarmente nella poesia dello stesso, la prima parola del dolore moderno. Era del tutto fantastico questo concetto del Leopardi? Certo il Tasso non giunse e non poteva mai giungere a quelle idee, non mai considerare il nulla come ombra reale e salda; anzi, per quanto grande il suo disgusto d'ogni cosa terrena, egli colla sua fede religiosa poteva rendersi ragione e perfino confortarsi di qualunque più triste sembianza la vita presente avesse assunta agli occhi suoi. Pure il Leopardi, non badando a ciò, volle attribuirgli concetti e do-

lori simili a quelli da cui, perduta la fede, fu dominato egli stesso.

Ma qual si fosse la causa onde, per tal rispetto, ne alterò il carattere storico, riman sempre certo che, meglio di altri interpreti moderni, ei ne intese le parti più essenziali. Intuì in lui quel sentimento italiano, effetto di una storia tutta italiana. Finiva per noi la grandezza e la potenza, quando esse incominciavano per altre nazioni moderne; e, mentre fra noi ogni cosa era aduggiata dalla reazione cattolica, presso gli stranieri si rinnovellavano il pensiero e la coscienza. E già negli italiani più eccelsi di mente e di animo c'era un segreto affanno per tanta mutazione di sorti nazionali e per il presentimento di non lontani e maggiori danni. In Italia, dove le nuove dottrine della riforma non erano ancor penetrate, quivi continuava ad esser scarso il senso della parola divina; e dove sì, esse eran cagione di calamità irreparabili nei più coraggiosi e di gravi turbamenti di animo nei timidi e negl'incerti. Ma fra i contemporanei, nessuno, per qualità di mente e di animo, per condizioni di natura e di fortuna, nessuno più del Tasso era capace di accogliere in sè tutto quel dolore: uomo di affetti delicatissimi, d'immaginazione calda e prevalente su tutte le altre facoltà dello spirito; ignaro, come disse egregiamente il Balbo, delle gravi felicità della famiglia,[1]

[1] *Sommario della Storia d'Italia,* Firenze, Le Monnier, 1856, ediz. decima, p. 344.

sventurato nell'amore, sventurato in tutto, sempre solitario anche in mezzo agli uomini, sempre in balía dei suoi fantasmi.

Il Leopardi intese quella poetica natura di uomo e gli si affezionò straordinariamente, e persino quelli che n'erano difetti veri egli spiegava con l'ingiuria dei tempi e della fortuna. «Ed io credo che le continue sventure del Tasso sieno il motivo per cui egli in merito di originalità e d'invenzione restò inferiore agli altri tre sommi poeti italiani, quando il suo animo per sentimento, affetti, grandezza, tenerezza, ec., certamente gli uguagliava se non li superava, come apparisce dalle sue lettere e da altre prose».[1] Quel grande, se non così eccezionalmente infelice, sarebbe stato più grande ancora: qual più forte ragione dunque per amarlo sopra ogni altro? Guardando principalmente al cuore e alla coscienza sui quali, con criteri veramente superiori a quelli comunemente allora seguiti, fondava i suoi giudizi, egli afferma che «chiunque conosce intimamente il Tasso, se non riporrà lo scrittore o il poeta fra i sommi, porrà certo l'uomo fra i primi e forse nel primo luogo del suo tempo».[2] Per siffatte qualità intime, egli, facendo eccezione del Petrarca, lo giudica

[1] *Pens.*, I, 243-4 (24 giugno 1820). Ripete altrove sostanzialmente lo stesso giudizio accennando anche alla pazzia del Tasso: ibid., II, 463 (17 giugno 1821).

[2] Ibid., II, 5 (28 dicembre 1820); VII, 195-6 (14 marzo 1827): qui è un singolare confronto tra le sventure di Dante e del Tasso.

« il solo italiano veramente eloquente »,[1] e altrove uno dei « due soli eloquenti del Cinquecento »[2]: l'altro era Lorenzino dei Medici. Anche della *Gerusalemme liberata* parla forse meglio che di ogni altro poema antico e moderno da lui preso in esame; nota ciò che nei personaggi è di più umano, di più passionato, conferendo così, benchè indirettamente, ad illustrare in tutte le sue parti l'immagine stessa del poeta che in quelli si rispecchia.[3]

VII.

Con questo amore nel petto, col sentimento dell'intima parentela che lo legava al Tasso, è facile intendere ciò ch'egli sentisse quando, circa tre anni dopo la sua canzone al Mai, trovandosi da qualche tempo a Roma, volle visitarne la tomba a Sant'Onofrio. Già la lettera dove se ne parla ci suona dentro come una mesta poesia; e poi indoviniamo naturalmente quanti altri affanni dovevano allora stringergli il cuore. Oltre alle amare de-

---

[1] *Pens.*, I, 120.

[2] Ibid., I, 171-2. Anche qui si afferma che le sue lettere « sono il suo meglio », perchè in esse, più che nelle altre sue opere, l'autore parlò di se medesimo. Nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, cap. VI, 298, riconferma gli stessi giudizi sull'eloquenza del Tasso, in ispecie nelle lettere, allegandone le stesse ragioni.

[3] Con più o meno lunghe interruzioni se ne ragiona nei *Pens.*, V, 200 e segg. (agosto 1823); e VI, 5 e segg. (settembre e ottobre 1823). Alle lodi non mancano le riserve: V, 125; VI, 162, 263, 277.

lusioni avute in quel suo soggiorno nell'eterna città, desiderato prima e vagheggiato lungamente con la speranza di vantaggi e fortune che non ottenne, e oltre al pensiero del suo inevitabile e imminente ritorno alla sua prigione di Recanati; quanto nuovo dolore per aver viste da presso, e nel luogo dove sono più eccelse e più memorande, « le mura e gli archi e le colonne.... degli avi nostri », e quindi sentito più immediatamente e potentemente che mai il contrasto fra l'antica grandezza e la miseria presente! Se di tali impressioni romane non è notevole traccia nei suoi scritti, lasciamo ad altri l'argomentarne ch'ei non debba averne avute: chi conosce intimamente il suo cuore ben può presumerle come certe. Quante cose, nel suo segreto, non dovè dire al suo Tasso? Quante non udirne da lui? Oltre al risvegliarsi degli antichi pensieri, espressi già nell'anzi detta canzone, quanti altri nuovi e anche più dolorosi non dovevano essergliene venuti dalla meditazione e dall'esperienza!

Il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* fu composto un solo anno dopo quella visita. Non che, ciò ricordando, io cerchi una necessaria relazione fra i due fatti; anzi, come delle altre *Operette,* così di questa è da notare che, pur composta nel 1824, contiene idee che vediamo ricorrere anche nei *Pensieri* anteriori a quell'anno: ma era bene di avvertire la loro vicinanza di tempo. Ci è da aggiungere che le copiose consi-

derazioni sulla *Gerusalemme,* a cui ho poco avanti accennato, furono scritte fra l'agosto e l'ottobre dello stesso '24, a brevissima distanza dalla visita e dal dialogo. Non ci è una vera e propria relazione di causa, ma è pur giusto si noti la continuità di pensieri intorno al soggetto medesimo, e come allora il Leopardi fosse tutto pieno del Tasso. Che cosa di più naturale dunque che, fra gli altri personaggi introdotti nei *Dialoghi* per significar se medesimo, introducesse ancor quello?

A intender meglio ogni cosa, ricorderò il seguente *Pensiero:* « Il dolore o la disperazione che nasce dalle grandi passioni e illusioni o da qualunque sventura della vita, non è paragonabile all'affogamento che nasce dalla certezza e dal sentimento vivo della nullità di tutte le cose e della impossibilità di esser felice a questo mondo e dalla immensità del vuoto che si sente nell'anima. Le sventure, o d' immaginazione o reali, potranno anche indurre il desiderio della morte o anche far morire, ma quel dolore ha più della vita, anzi massimamente se proviene da immaginazione e passione, è pieno di vita, e quest'altro dolore ch'io dico è tutto morte; e quella medesima morte prodotta *immediatamente* dalle sventure è cosa più viva, laddove quest'altra è più sepolcrale, senz'azione, senza movimento, senza calore e quasi senza dolore, ma piuttosto con un'oppressione smisurata e un accoramento simile a quello che deriva dalla paura degli spettri nella fanciullezza o

dal pensiero dell'inferno. Questa condizione dell'anima è l'effetto di somme sventure reali e di una grand'anima piena una volta d'immaginazione e poi spogliatane affatto, e anche di una vita così evidentemente nulla e monotona che renda sensibile e palpabile la vanità delle cose, perchè senza ciò la gran varietà delle illusioni che la misericordiosa natura ci mette innanzi tuttogiorno impedisce questa fatale e sensibile evidenza. E perciò non ostante che questa condizione dell'anima sia ragionevolissima, anzi la sola ragionevole, con tutto ciò essendo contrarissima, anzi la più dirittamente contraria alla natura, non si sa se non di pochi che l'abbiano provata, come del Tasso ».[1]

In queste parole è spiegata non pur la differenza che doveva correre tra il dolore del Petrarca e quello del Tasso, ma la stessa legge storica del dolore umano. Col Tasso siamo non alla morte prodotta *immediatamente* dalle sventure, bensì a quell'altra « senz'azione, senza movimento, senza calore » ec., che n'è l'effetto, quando esse spogliano una grande anima delle illusioni ond'era piena, e le rendono sensibile e palpabile la vanità delle cose. Or siffatta condizione che il Leopardi nel *Pensiero* citato attribuisce espressamente al Tasso, è, in sostanza, quella in cui egli rappresenta lo stesso poeta nel *Dialogo*. Ed ecco Torquato oramai vinto dal suo destino: non più re-

[1] *Pens.*, I, 247 (27 giugno 1820).

sistenza, non più lamenti. Si direbbe gli sembri naturale tutto quel «furor di fortuna», che l'aveva sommerso;[1] perchè grandezza e sventura dovevano andar fatalmente congiunte; ma trova un conforto e persino un certo godimento nei suoi stessi mali ch'erano i soli compagni di sua vita. Quasi maravigliasi che amore non l'abbia del tutto abbandonato e che il pensiero di una donna possa ancora rinnovargli l'anima.

VIII.

Se non che pur di questo bene superstite gli chiarisce la vanità il suo Genio familiare. Il qual personaggio, per quanto sembri un contradittore, è, in fondo, come una parte dello stesso Torquato, e ne compie i ragionamenti. L'uno analizza il piacere, l'altro la noia; ma, partendo amendue dagli stessi principii, riescono a conseguenze identiche e alla conclusione ultima della vanità di ogni cosa umana.[2] Inutile poi il ricordare quegli altri *Pen-*

[1] Alludo a ciò ch'egli stesso aveva detto di sè in quei versi (*Gerus.*, I, 4):

Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli
Al furor di fortuna e guidi in porto
Me peregrino errante, ec.

[2] Gli argomenti onde qui si discorre, sono di quelli più profondamente trattati nello *Zibaldone;* mi restringo a ricordarne tre luoghi: sul piacere (*Pens.*, V, 54-55: 3 luglio 1823), sulla noia (ibid., VI, 126-7: 17 ottobre 1823), sul ringiovanirsi dell'animo nella solitudine (ibid., II, 129: 20 febbraio 1821); luoghi, che, in ispecie i due primi, debbono essere stati dei più vicini di tempo alla composizione del dialogo e che in ogni modo ne contengono i concetti quasi nella medesima forma.

sieri dove si dimostrano i grandi pregi dell'immaginazione, il cui stupendo potere sullo spirito non finisce del tutto, neanche quando la ragione vi regni sovrana: idee queste che ricorrono frequentissime nei componimenti del nostro autore.

Abbiamo dunque nel *Dialogo* l'essenza di tutta quella filosofia; e nel protagonista in particolare una felice mischianza di caratteri tasseschi e leopardiani. Fra i primi non ho ancor ricordati, e parmi si debba, quelli che derivano più propriamente dal dialogo del Tasso il *Messaggiero,* ch'è così sostanzialmente diverso da questo, ma che pur gli somiglia per le più delicate qualità dei personaggi. Nel *Messaggiero* si parla di spiriti, di astronomia e astrologia, di cose bibliche e mitologiche, dei demoni che congiungono per via di messaggio la natura umana con la divina, di ambasciatori che rappresentano un principe presso un altro principe: così dalle astruserie teologiche e metafisiche si giunge alla storia e alla politica ch'erano il vero per quanto lontano soggetto del discorso.

Nel dialogo leopardiano, invece, si comincia e si finisce con le quistioni più ardue intorno alla vita e al dolore. Ma in tanta differenza dei due componimenti, il Tasso, anche nel secondo, è quale, per alcuni rispetti, si descrisse egli medesimo nel primo: cioè bramoso ancora di conoscere le cagioni delle cose, ma assai più di idealizzarle e di goderne le immagini; in colloquio

con uno spirito, si può dire, misterioso, che lo conforta e anche un po' lo schernisce, quasi pigli diletto da quel dolore stesso che voleva far più lieve. Nel *Messaggiero* lo spirito già parlava al Tasso con una certa aria di superiorità che derivava sì dal potergli insegnare, e sì dall'esser egli estraneo alle miserie dei mortali: « Ma tu, quando io non ti parlo, ricordandoti quel ch'io t'ho detto, non credi d'aver sognato: sì che assicurati pure che il tuo non è sogno; se forse non volessi dire, che tutta la umana vita fosse un sogno ».[1] Per tal modo, mentre in lui compatisce con tutta sincerità il « vaneggiare, nato per soverchio d'affanno »,[2] se ne fa tal beffa quale non parrebbe verosimile in un personaggio tassesco, specialmente di quella sorta. Così in quel luogo: « Ed aspetto omai, che tu dica ch'io sia non quel fantasma che descrisse il tuo Poeta, ma simile a quello che incantò la buona femmina, dicendoli: Fantasma, Fantasma, che di notte vai, a coda ritta te ne venisti, e a coda ritta te n'andrai ».[3] Nientemeno! E dire che a taluni sono parse fin troppo dure le parole attribuite dal Leopardi al Genio familiare!

Il quale, concepito su quel tipo, è tuttavia una creatura nuova. Egli, volendo bene a Torquato, in un sogno delizioso più di ogni piacer vero gli farà

[1] *I Dialoghi di T. T.* a cura di Cesare Guasti, Firenze, F. Le Monnier, 1858, I, 203.
[2] Op. cit., I, 200.
[3] Op. cit., I, 200. Come ognuno ricorda, sono parole del BOCCACCIO, *Decam.*, VII, 1.

veder Eleonora bella come la gioventù e cortese in modo che l'amante prenderà cuore di favellarle molto più franco e spedito che non gli venne fatto mai per l'addietro; anzi all'ultimo le stringerà la mano; ed ella guardandolo fiso, gli metterà nell'animo una dolcezza tale che ne sarà sopraffatto. Un sogno ch'era proprio l'eterno sogno di Giacomo e che ha alcun che del *Consalvo*. E il tutto è una rappresentazione dei più alti godimenti che il Leopardi volle procurare a se stesso, speculando, immaginando e amando!

IX.

Passiamo ora al *Copernico*, ch'è uno dei più belli, forse il più bello, e certo il più drammatico dei dialoghi leopardiani. Vi sono significati i due contrasti di cui toccai altrove: l'uno fra la nullità dei destini umani e l'immensità ed eternità dell'universo, l'altro fra quella nullità stessa e l'alta idea che l'uomo si è fatta di se medesimo; e il primo suscita in noi il dolore; sentimenti, invece, di beffa e di scherno, il secondo. Ma, se tutti e due quei contrasti animano la presente concezione, il secondo prevale di gran lunga al primo: da tal prevalenza gli effetti comici che crescono bellezza al componimento. Se nei suoi ultimi lavori il Leopardi, interrompendo spesso la rappresentazione, diè luogo al filosofico ragionamento, qui volle invece che tutto

fosse azione; e seppe così uscir di se stesso e così oggettivarsi nei suoi personaggi come poche altre volte gli venne fatto. E i suoi personaggi sono veri, e tanto più veri quanto più arguti e bizzarri. Ecco, ad esempio, il Sole che, rispondendo alla Prima Ora, la quale vorrebbe ch'egli continuasse a muoversi, grida: « Che sono io la balia del genere umano; o forse il cuoco, che gli abbia da stagionare e da apprestare cibi? » Egli è deliberato di starsene in ozio, perchè, incalzando gli anni, si era voltato alla filosofia. Se i poeti lo avevano lusingato nella sua giovinezza, ora non gli facevano più effetto; e intanto sorrideva di tutto, della gloria, dell'ambizione di Cesare e delle sentenze magnanime di Cicerone.

Allo stesso modo Copernico, pur significando il concetto scientifico ch'è tutt'uno col suo nome, si mostra di un'ingenuità mirabile, quando, poichè non vede far giorno alla solita ora, dice: « Io sono per andare a tutti i laghi e a tutt'i pantani ch'io potrò, e vedere se io m'abbattessi a pescare il sole ». Teme poi che le terre di sua Eccellenza non producano di che apparecchiargli una colazione, e, all'ultimo, che per il suo libro non abbia ad essere abbruciato vivo come la fenice. Anche le Ore sanno dar prova di spirito, e l'una di esse, dicendo Copernico: « Oh, che sei tu dunque? L'ultima ora dell'ufficio del breviario? », risponde: « Credo bene io, che cotesta ti sia più cara che l'altre, quando tu ti ritrovi in coro ».

Copernico, dunque, il Sole e le Ore fanno come un piccolo dramma a cui noi assistiamo da vicino; ma eccone, continuazione ed effetto di quello, un altro che, descritto dai medesimi personaggi, si svolge a distanza ognor crescente, senza aver mai più fine. La Terra, partendosi da quel suo luogo di mezzo, si aggira intorno al Sole; e gli altri pianeti, ciò vedendo, vogliono ancor essi aver fiumi, mari, monti e abitatori. E poi ecco tutte le stelle, anche le più lontane e quelle altre che sfuggono alla vista, voler regnare come il Sole e circondarsi di pianeti adorni e popolati come la Terra. Perciò quei dialoghi fra il Sole e gli altri personaggi ci sembrano come un semplice prologo; e noi, da queste medesime scene, vediam succedersi rapide e turbinose quelle altre remotissime, dove mondi si aggiungono continuamente a mondi, e gli spazi si aprono sempre più immensi ed eccedenti i termini dello stesso pensiero. Abbiamo innanzi a noi quell'infinità al cui paragone, come disse il Kant, un mondo o una via lattea di mondi non è dappiù di un fiore o di un insetto al confronto della terra.[1]

Ma ecco in questo momento ripresentarcisi alla vista l'immagine che l'uomo s'era fatta di se medesimo, come imperatore della terra, del sole, dei pianeti e delle stelle visibili e invisibili, tutte create per lui: per lui causa finale dell'universo!

[1] *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, IV, in *Kants sämmtliche Werke*, Leipzig, 1839, VI Theil, p. 166.

L'effetto comico nasce indirettamente dalla stessa immensità dello spettacolo; se non che quel medesimo contrasto, com'era naturale in una concezione leopardiana, impedisce che il nostro spirito si abbandoni al diletto che suol produrre la vista delle follie umane. A noi non è dato di sorridere più intensamente, nè più a lungo di quello che potesse il Leopardi medesimo.

A commento di questo lavoro, vedo citato dagli interpreti quel luogo del Fontenelle, dov'è detto come Copernico, fatta man bassa su tutti i cieli solidi degli antichi, cacciasse la Terra dall'usurpato centro del mondo, mettendoci, invece, il Sole che n'era assai più degno.[1] Certo, nel detto luogo era qualche cosa di simile alla finzione leopardiana, dove per comando del Sole quel famoso astronomo ci si presenta come l'autore delle medesime leggi da lui scoperte; e i rivolgimenti della scienza, che dovevan seguirne, sono descritti come rivolgimenti cosmici non incominciati prima di quel tempo. Volendo poi illustrar certe altre finzioni e immagini particolari, gioverebbe addurre alcuni altri esempi. Così, quello di Luciano, che, nel dialogo di *Mercurio ed il Sole,* mette in bocca al primo le seguenti parole: « O Sole, Giove dice, non uscirai nè oggi, nè dimani, nè diman l'altro, ma ti rimarrai dentro, e intanto sia una sola notte lunga: onde le Ore sciolgano i cavalli, tu spegni

[1] *Entretiens sur la pluralité des mondes: Premier Soir.*

il fuoco e ripòsati un pezzo ».[1] La ragione del divieto è che, come soggiunge lo stesso Mercurio, Giove in quel momento se ne stava con la moglie di Anfitrione, della quale era innamorato fradicio. E già anche il nostro Copernico, non potendo intendere come il Sole non si levi all'ora solita, si rammenta di quella notte famosa.

In proposito del Sole stesso che, nella concezione leopardiana, si risolve di non più prestare il consueto ufficio alla Terra, perchè, dopo tanto affaticarsi, sentiva ormai bisogno di riposo, ci torna spontaneo alla mente l'episodio dell'Apollo ovidiano; il quale, inconsolabile della sorte toccata a Fetonte, adduce in favore del suo nuovo proposito una ragione della stessa natura:

Satis.... ab aevi
Sors mea principiis fuit irrequieta; pigetque
Actorum sine fine mihi, sine honore laborum.
Quilibet alter agat portantes lumina currus![2]

E non gl'importa niente se il mondo, per quella sua risoluzione (come supplicando gli fanno avvertire i Numi), abbia ad essere involto nelle tenebre. Pure alla fine egli cede; mentre il Sole leopardiano, non lasciandosi punto smovere dalle preghiere dell'Ora prima, costringe la Terra a pensare da sè ai fatti suoi. Inoltre la maniera

[1] *Opere di Luciano,* voltate in italiano da L. Settembrini. Firenze, Le Monnier, 1861-2, I, 242.
[2] *Met.,* II, 385-8.

lucianesca, onde Icaromenippo dall'Olimpo con un po' di provvisione levasi diritto al cielo,[1] si fa sentire anche là dove lo stesso Copernico del Leopardi, pensando al lungo viaggio che deve intraprendere, esclama: « E come potrò io portare tanta provvisione che mi basti a non morire affamato qualche anno prima di arrivare? » E non diversamente dallo stesso Menippo, cui le città della terra parevano di lassù formicai,[2] parla presso Leopardi il Sole, al quale gli uomini rendono figura di quattro animaluzzi che vivano sopra un pugno di fango, tanto piccino ch'egli, che aveva buona vista, non lo arrivava a vedere.

X.

Questi ed altri esempi di vari autori potrebbero dunque essere ricordati a chiarire certe forme e maniere di arte del nostro poeta; ma ciò che, in ogni modo, importa sopra tutto, è l'intendere come egli abbia originalmente trattato un soggetto non nuovo.[3] I danni che la scoperta di Copernico apportò al teismo, e in particolare ai dommi cristiani, erano stati già avvertiti da scrittori di vari tempi e paesi, e segnatamente da quei filosofi che nel secolo passato mossero la gran guerra al cristianesimo. Mi basta ricordare fra essi il barone

[1] *Op. di Luc.* cit., II, 383. [2] Ibid., 387.
[3] Al sistema di Copernico e ai suoi effetti scientifici e morali il Leopardi accennò anche in *Pens.*, II, 309 (22 aprile 1821).

d'Holbach, al quale il Leopardi in parecchie occasioni si accosta ancor più che ad altri della filosofica famiglia. Quanta poi fosse l'importanza di quell'argomento, si vede anche da ciò, che, pure in tempi più recenti, alcuni pensatori insigni ci sono tornati su, in proposito delle più alte quistioni filosofiche e religiose. Così lo Schopenhauer era d'avviso che nessuno più di Copernico avesse nociuto alle credenze teistiche;[1] e lo Strauss, benchè attenui il valore di quelle scoperte quanto al cristianesimo, pure coll'accennare alle scoperte posteriori, che furon come gli effetti di quell'effetto, viene a concorrere nell'opinione degli altri.[2]

Or il Leopardi, nell'ideare il suo *Copernico,* non fu mosso da intendimenti meno ostili di quelli che abbia mai avuto qualsiasi più fiero nemico della religione cristiana. Egli vedeva come le opinioni delle nuove scuole teologiche venissero accolte in Francia e in Italia con favore ognor crescente; e ciò l'offendeva, anzi nulla poteva sembrargli altrettanto contrario alle sue opinioni filosofiche espresse già in prosa e in versi, ed altrettanto odioso ai suoi più caldi sentimenti. Da ciò il *Copernico;* il quale, come altre sue concezioni filosofiche, ha più strette e più immediate relazioni colle condizioni dei tempi, che d'ordinario non si

---

[1] I. FRAUENSTÄDT, *Memorabilien* cit. dal RIBOT, *Philosophie de Schopenhauer.* Paris, 1874, p. 37.

[2] *L'ancienne et la nouvelle foi,* trad. de l'allemand sur la huitième édition par L. Narval. Paris, 1876, p. 95.

creda. In ogni modo, quest'opera è da considerarsi come un nuovo frammento di quella sua filosofia naturale, rimastaci pur sempre frammentaria, che in ogni tempo si mostrò tanto amica ai miscredenti del secolo XVIII, quanto avversa ai nuovi credenti del XIX.

Fra il nostro, dunque, e parecchi altri insigni autori che toccarono della scoperta copernicana, non ci fu gran differenza d'intendimenti. Se non che egli reca questi ad atto in maniera tutta sua; e levasi ad un'idea che abbraccia la vita dell'uomo e dell'universo. Così, per valore storico, non meno che per pregio di arte, questo suo lavoro può annoverarsi fra le più notevoli concezioni di ogni secolo e paese, nelle quali il nostro mondo e le miserie umane siano guardate da grande altezza. Nell'*Icaromenippo* la dipintura si fa dalla luna e dal cielo di Giove; vi si ritrae più particolarmente la filosofia contemporanea come falsa e bugiarda; ma è manifesto che nel cuor dell'autore lo scetticismo prevale sopra ogni altra idea affermativa. Ancor dalla luna la *Follia* di Erasmo guarda e descrive le innumerevoli forme ch'ella medesima assume sulla terra; e nelle stesse più bizzarre descrizioni ritrae quel sentimento dei tempi nuovi onde l'umanista di Rotterdam fu uno dei maggiori interpreti. Come poi la dipintura erasmiana, pur nella sua originalità, ci ridesta nella mente quella lucianesca, così dell'una e dell'altra ci fa rammentare il *Micromégas* del Voltaire. An-

che qui la terra è detta un formicaio, e le punte del sarcasmo sono volte contro quelle molteplici filosofie onde vaneggiavano le menti umane. Se non che, qui campeggia un'idea tutta propria del sovrano derisore, il quale voleva schernire più particolarmente le dottrine teologiche, secondo cui l'universo fu creato ad utilità e gloria del genere umano.

Nel *Copernico,* poi, stando sulle regioni del Sole, seguiamo col pensiero tutti quei rivolgimenti cosmici e storici che si finge abbiano ad avere in breve il loro cominciamento. Erasmo derideva quanto di medioevale facesse ancor contrasto a quella vita moderna che, anche per opera sua, si vantaggiava così maravigliosamente della cultura antica. Il Leopardi, invece, considerava quasi come un nuovo medioevo il ritorno della filosofia, anzi di tutta la scienza contemporanea alle credenze religiose: servitù da cui lo spirito si sarebbe dovuto liberare, rinnovando le famose ribellioni del secolo passato. Ma ciò che meglio distingue la sua concezione dalle altre più o meno simili, è quel sentimento poetico che non vi si scompagna mai dalla scienza, e che, anche quando questa parrebbe volersi fondare sulle rovine di esso, la scalda delle sue fiamme.

Eppure, a prima giunta si direbbe che l'autore, proprio come qui dice di sè il Sole, datosi alla filosofia, non volesse lasciarsi governare da altri che da essa; si direbbe anzi che, se non pago,

fosse omai indifferente al perir di quelle immagini che un tempo gli eran sembrate così belle e così necessarie alla vita! E quasi vorremmo interrompere il suo discorso con una voce pur sempre cara a noi, se non più a lui stesso:

Nostri sogni leggiadri ove son giti
Dell'ignoto ricetto
D'ignoti abitatori, o del diurno
Degli astri albergo, e del rimoto letto
Della giovane Aurora, e del notturno
Occulto sonno del maggior pianeta?

Se non che ben presto sentiamo che la sua coscienza poetica, non che esser morta, ferve ancora di giovinezza e avviva tutta la concezione del filosofo. Saranno perite e periranno le fole più leggiadre di altri tempi, ma non già quell'amore che, da qualunque nuova maniera di guardare il mondo, fa nascere nuovi fantasmi e nuovi moti nello spirito umano. Così, la terra e il cielo, spogli di tante cose belle che li popolavano un tempo, non altro ci dovrebber parere che un immenso e spaventoso deserto: eppure la visione di questa stessa immensità nuda non è punto meno poetica di ogni altra antica contemplazione del mondo.

PARTE SECONDA.

Storia del genere umano — Elogio degli uccelli — Cantico del Gallo silvestre — Dialogo d'Ercole e di Atlante — La scommessa di Prometeo — Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi — Dialoghi: *di un Venditore d'almanacchi e di un Passeggere; di Malambruno e di Farfarello; di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez; della Moda e della Morte; della Terra e della Luna; di un Folletto e di uno Gnomo; di Federico Ruysch e delle sue Mummie; della Natura e di un Islandese; della Natura e di un'Anima — Detti memorabili di Filippo Ottonieri* — Dialoghi: *di un Lettore di umanità e di Sallustio; di un Fisico e di un Metafisico; di Timandro e di Eleandro; di Tristano e di un Amico.*

I.

La *Storia del genere umano* è, in sostanza, la storia a grandi linee dello spirito umano, e in ispecie delle facoltà del cuore e dell'immaginazione, che, nel concetto del nostro autore, sono quasi il tutto di esso spirito. Or tali facoltà ci si mostrano così irrequiete, così insaziabili, così bramose dell'indefinito e dell'infinito, che tutta la potenza e il buon volere dello stesso Giove non valgono ad appagarle: di che la nostra infelicità necessaria, superiore ad ogni rimedio umano e divino, indistruttibile come le stesse supreme leggi

dell' universo.[1] Or tutto ciò è significato con tanta vivezza e varietà di immagini, da risultarne una dipintura intimamente poetica. L'autore, guardando alle più insigni testimonianze classiche e alle favole mitologiche più note, le adattò mirabilmente alla sua concezione e talvolta le trasformò così da farne come una mitologia tutta sua. Il che s'intende ancor più facilmente dove si guardi all'uso che delle stesse favole aveva fatto nella canzone *Alla Primavera*. Quivi, ad esempio, l'eco, « non vano error de' venti, Ma di ninfa.... misero spirto, Cui grave amor, cui duro fato escluse Delle tenere membra », era quella stessa creatura mitologica più particolarmente descritta da Ovidio.[2] Ma in questo componimento, l'eco è una delle invenzioni onde Giove sperò di appagare i desideri degli uomini: « Fra i molti espedienti che pose in opera (siccome fu quello del mare), creato l'eco, lo nascose nelle valli e nelle spelonche ».

Guardiamo ancora un po' alle altre cose che, secondo la stessa narrazione del poeta latino, Iddio fece in quel principio del mondo:

Sic ubi dispositam, quisquis fuit ille deorum,
Congeriem secuit, sectamque in membra redegit;
Principio terram, ne non æqualis ab omni
Parte foret, magni speciem glomeravit in orbis.

[1] Molti naturalmente sono gli altri luoghi dove l'autore svolge tali idee e ne fa sempre nuove applicazioni: ricordo ad esempio i seguenti: *Pens.*, I, 272, 290, 340; II, 11 (4 gennaio 1821).

[2] *Met.*, III, 393-401.

Tum freta diffundi, rapidisque tumescere ventis
Iussit, et ambitæ circumdare litora terræ.
Addidit et fontes, immensaque stagna, lacusque;
Fluminaque obliquis cinxit declivia ripis,
Quæ diversa locis partim sorbentur ab ipsa,
In mare perveniunt partim, campoque recepta
Liberioris aquæ, pro ripis litora pulsant.
Iussit et extendi campos, subsidere valles,
Fronde tegi silvas, lapidosos surgere montes.[1]

Or nella *Storia* tali opere sono rifatte quasi al modo stesso, ma sempre coll'intendimento di arrecar novello pascolo alle incontentabili facoltà immaginative dell'uomo: « Ben gli parve conveniente di propagare i termini del creato, e di maggiormente adornarlo e distinguerlo: e preso questo consiglio, ringrandì la terra d'ogn'intorno, e v'infuse il mare, acciocchè, interponendosi ai luoghi abitati, diversificasse la sembianza delle cose ». Potrei fare molte altre osservazioni di simil genere, recando luoghi di poeti greci e latini[2] da cui risulterebbe sempre più chiara la maniera onde il nostro autore dalle immaginazioni antiche trasse o nuovi fantasmi o nuovi significati in servizio delle sue idee filosofiche; ma per ragioni di brevità me ne astengo, e concludo che qui abbiamo un nuovo esempio di ciò che nelle favole antiche operò quel-

[1] *Met.*, I, 32 e segg.

[2] Aggiungo questo di Esiodo (*Lavori e Giornate*, II), il quale afferma che nella seconda delle cinque età del genere umano gli uomini rimanevan fanciulli per cento anni. Vedasi il nuovo sentimento che informa l'immagine, molto simile a questa, con la quale incomincia la *Storia* leopardiana.

l'amore che ad esse ebbero i sommi poeti moderni e specialmente il nostro.

Quanto poi all'idee filosofiche sembra che il Leopardi le volesse qui sottoposte alle esigenze della sua favola. Certo, a tali esigenze ubbidì là dove, sulla fine, narrò la sparizione di quei leggiadri fantasmi dal mondo, la venuta della Verità e le visite di Amore, figliuolo di Venere: immagini le quali, non che avere esatta corrispondenza con le idee più costanti del nostro autore, come generalmente si crede, le contradicono apertamente. Se quell'Amore non prima « si volse a visitare i mortali, che eglino fossero sottoposti all'imperio della Verità », e se esso diffonde nei cuori più gentili « sì pellegrina e mirabile soavità » e li empie « di affetti sì nobili, e di tanta virtù e fortezza, che eglino allora provano, cosa al tutto nuova nel genere umano, piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine »; l'ultima età del mondo, che dovrebbe risultare la più misera delle precedenti, non sarebbe invece la più felice? O, almeno, i più generosi e i più degni non ci avrebbero miglior sorte che gli stessi loro pari nelle età più remote? Ma l'autore voleva che la *Storia* finisse come un inno che sentiremo risonare più sublime che mai nel *Pensiero dominante.*

Molta poesia di sentimenti e d'immagini è da ammirare anche nell'*Elogio degli uccelli,* che, per tal rispetto, è il componimento più somigliante alla *Storia del genere umano.* Se in questa le idee sulla

continua decadenza degli uomini e le immagini allegoriche sono in gran parte derivate dalle antiche fonti classiche, nell'*Elogio* le notizie scientifiche provengono da quei francesi e in ispecie dal Buffon,[1] nei quali, come ho detto altrove, il nostro autore, anche quando parve allontanarsene, non cessò mai di cercare il suo fondamento.[2] Qui in particolare ne ritenne quella simpatia per la natura, ch'era tanta parte dei loro sentimenti. Se non che il vero germe dell'*Elogio* è a ravvisarsi in quello stesso ordine di pensieri e di affetti, che tentai d'illustrare in proposito degli *Idilli,* e che lasciarono di sè preziose tracce nelle carte napoletane. Non meno dello studio, il Leopardi amò immensamente le campagne e tutto ciò che in esse vive. Ed ecco uno di quei casi in cui, egli, « alla campagna uscendo », « per le valli » e « per li poggi », nota ciò che più lo diletta e che più crede somigliare a se stesso. Questo farà più tardi per il *Passero solitario;* questo fa ora per gli uccelli in generale. Aggiunge a sè il naturalista francese; ma il vero filosofo rimane lui: quello è

[1] ZINGARELLI, op. cit., p. 274.

[2] Pure, anche qui gioverebbe fare qualche raffronto con le consuete fonti: per esempio, con il lucianesco *Encomio della mosca* (LUCIANO, op. cit., III, 91 e seg.), ch'è una di quelle operette umoristiche in forma discorsiva, a cui, nelle linee generali, si rassomiglia questo *Elogio* leopardiano. Nè vanno trascurati quel cenno su Ermotimo, quel frizzo su Platone e quell'immortalità che si attribuisce anche all'anima della mosca, e di cui il filosofo ateniese si sarebbe dimenticato nel *Fedone* (ibid., p. 93): cenni e frizzi che ricorrono non dissimili in altri scritti del nostro autore.

il Fisico ed egli stesso è il Metafisico. Però i due questa volta sono mirabilmente concordi, perchè il primo, in sostanza, non ha fatto che fornire al secondo larghe e preziose testimonianze in favore dei pensieri di lui. La situazione, dirò così, astratta o teoretica del Metafisico, è qui, a un di presso, quella del Leopardi che, o parlando in proprio nome, come nel predetto idillio, o in nome di altri, come nel *Pastore errante,* trova novella cagione di dolore nel confronto di sè con altri esseri della natura.

Se non che qui, tirato e quasi vinto dalla stessa bellezza e felicità delle cose ch'egli descrive, il Metafisico dimentica l'antitesi dalla quale partiva, e con la mente e coll'occhio si oblia in quella festa di natura. Quanto contrasto in particolare fra il riso onde, al suo parere, gli uccelli sono privilegiati fra gli altri animali, e quello degli uomini che « non possono aver causa di riso che sia ragionevole e giusta »! Ciò era evidente all'intelletto; ma intanto, partecipando con tutto il cuore alla festa, egli così ammirava quelle felici creature, che vorrebbe, « per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita ». Chi non sente qui qualche cosa di simile a quell'amore e, dirci, a quell'invidia sublime che mosse lo Shelley a cantare dell'allodola?

Forse è un fatto accidentale, ma non privo di un certo effetto, che all'*Elogio degli uccelli* segua

immediatamente il *Cantico del Gallo silvestre;* sicchè noi, dopo aver sentito scendere dall'alto quelle voci di gioia, quei saluti alla vita universale, abbiamo a sentir come un compianto del destino umano e quasi la maledizione della stessa vita! Risonando quelle voci, la natura tutta era un riso ai nostri occhi; ma, al cantico del Gallo, essa si trasforma in uno spettacolo spaventoso quale è quello supposto nelle seguenti parole del misterioso animale: « Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, nè strepito di fiere per le foreste, nè canto di uccelli per l'aria, nè susurro d'api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda, ec. ».[1] I due spettacoli opposti hanno origine in due non meno opposte condizioni dello spirito: il quale, nella prima, cedendo agl' impulsi della vita, ammira e si gode le bellezze del cielo e della terra; ma nell'altra, ritirato in se medesimo, guarda il mondo traverso quel pensiero che di ogni bellezza lo spoglia.

[1] Il Leopardi, come fece quasi sempre per ogni argomento prima trattato, ritornò qualche tempo dopo anche sulle idee e sulle immagini qui attribuite al *Gallo silvestre.* Es.: *Pens.*, VII, 54 (aprile 1825).

II.

Alcuni dialoghi, per ragioni o di sentimento o di arte o per le due insieme, sono, in diverso grado, inferiori agli altri. In quello d'*Ercole e di Atlante* è tutta una macchina mitologica adoperata a far manifesto il concetto della decadenza e quasi della morte del genere umano al tempo moderno. Or, da una parte, quell'idea è qui come supposta e senza un menomo svolgimento filosofico o storico; dall'altra, tutta quell'azione drammatica è in grande sproporzione con essa idea. Poi, le parole e gli atti dei personaggi non hanno un vero addentellato in quella nuova condizione del genere umano cui si riferiscono. Qui manifestamente il nostro autore lucianeggia; ma non so se altri ne abbia anche avvertite le più importanti reminiscenze. Fra queste è il dialogo di *Caronte*,[1] dove Mercurio teme non Giove gli faccia il giuoco che fece a Vulcano: timore non dissimile da quello che qui Atlante manifesta ad Ercole. Ma il luogo più notevole per le immagini che ne trasse il Leopardi è dove lo stesso Mercurio dice a Caronte:... « Tu certamente sai che Atlante porta il mondo su le spalle, ed egli solo ci sostiene tutti quanti. E forse hai udito ancora che Ercole mio fratello, per far riposare

[1] LUCIANO, op. cit., I, 337.

un poco il povero Atlante, una volta si pose egli quel peso addosso ».[1] In ogni modo, sarebbe erroneo il sentirci una qualsiasi intenzione satirica verso la mitologia che, con quanto altro apparteneva alla vita dei popoli classici, rimase sempre sacra per il nostro autore.[2] Mitologia, classicismo, arte greca e latina egli tenne sempre superiori a ogni critica, a ogni beffa; e ciò che di simile a tali sentimenti possa qui essere avvertito, non si riferisce se non alla decadenza umana degli ultimi secoli. Non ischernisce in alcun modo le favole mitologiche, bensì le tratta men felicemente che nelle concezioni serie, come, ad esempio, nella canzone *Alla Primavera*. Per animarle di novella vita, occorreva che il nostro poeta fosse in ben altra condizione di spirito che non in quella in cui scrisse la presente operetta.

Vorrei dire lo stesso delle favole adoperate nella *Scommessa di Prometeo;* se non che qui l'idea filosofica fu svolta e ragionata quanto era necessario all'armonia di tutta la concezione. Una parte di simili ragionamenti è da leggersi nello *Zibaldone,* e in ispecie là dove si dimostra nessuna cosa esser « più contraria a natura di quello che una specie d'animali serva al mantenimento e cibo di se me-

[1] LUCIANO, op. cit., I, 339.

[2] Notisi come, all'ultimo, soppresse perfino quello scherzo sopra Orazio, che leggesi nelle prime edizioni: « Questo poeta, che è un bassotto e panciuto, beendo, come fa la più parte del tempo, non mica nettare, che gli sa di spezieria, ma vino, che Bacco gli vende a fiasco per fiasco ... »

desima »:[1] pensieri che precedono di pochi mesi la composizione della *Scommessa* e che, con gli altri precedenti e coi susseguenti, formano un lungo discorso sulle società umane primitive e civili. Forse non è senza curiosità quest'osservazione, che quivi la conseguenza ultima di esso discorso riesce a favore dello stato umano primitivo: a questo erano succeduti l'uno dopo l'altro lo stato barbaro o rudimentalmente sociale e quello della civiltà: l'uno, benchè più vicino a natura, era assai peggiore dell'altro più lontano; ma, con tutto ciò e per quanto la civiltà procurasse di rimediare ai danni della corruzione, avvenuta a cagione di tale allontanamento, rimane sempre certo che lo stato primitivo « è il solo naturale e quindi vero, perfetto, felice e proprio dell'uomo ».[2] Tali ultime conseguenze, a cui per qualche tempo l'autore soleva riuscire in questo ordine di ragionamenti,[3] qui, nella *Scommessa,* egli sopprime in parte, o modifica così da sottrarre al nostro sguardo quello stato primitivo perfettissimo, voluto sia da natura, sia da Prometeo: altrimenti Momo non avrebbe potuto vincere la scommessa. Ma per effetto di quelle modificazioni, non che vincere, egli confonde Prometeo; e anzi, alludendo all'opera di lui,

[1] *Pens.*, VI, 185 (ottobre 1823). A tali ragionamenti, per il fine che qui mi occorreva, ho accennato nel cap. V dei presenti *Studi,* I, 140-1.
[2] *Pens.*, VI, 189.
[3] *Studi,* I, 140.

avrebbe persino potuto, con frase lucianesca, dirgli: « È cosa da Epimeteo non da Prometeo ».[1]

Quanto al pessimismo che trionfa sull'ottimismo, vanno ricordati quei pensieri dello *Zibaldone,* che si riferiscono al passaggio che il Leopardi fece dall'uno all'altro.[2] Qui egli trasporta la materia filosofica da quel sereno ambiente in mezzo al campo di battaglia, facendo sì che Momo annichili l'avversario. Certo egli si dimostra più giusto, più rigoroso, e anche più profondo come filosofo solitario, che non sotto le sembianze di Momo; e certo le concessioni egli le fa qui non all'arte, come gli avviene nella *Storia del genere umano,* bensì alla filosofia pessimistica.

Più spontanea delle due precedenti e più felicemente collegata alla propria sostanza filosofica parmi la finzione che ha luogo nella *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi.* Il nome antico di sillografi si adattava egregiamente a un istituto che doveva rendere immagine della vanità e delle utopie tutte proprie di molte accademie, almeno al tempo del nostro autore. Pure egli volge qui i più acuti strali della sua ironia non tanto alle accademie in loro stesse, quanto alle scienze moderne, o, meglio, ai loro concetti sulla perfettibilità degli uomini, sull'importanza dei beni materiali e in ispecie sulla maniera di promuo-

[1] LUCIANO, op. cit., I, 183: *A chi gli diceva: « Tu sei un Prometeo nel dire »,* in fine (p. 186).

[2] *Studi,* I, 175 e segg.

vere i beni morali coi mezzi che più li danneggiano. Una sottil vena di siffatto genere di satira, così importante nella nostra migliore poesia moderna, e segnatamente in quella dell'Alfieri e del Parini, era già penetrata fin nelle prime cose del nostro autore (per es.: « Se più dei carmi il computar si ascolta »); ma ora, nelle prose, acquistando nuove proporzioni e nuova amarezza, precorre gli stessi più insigni esempi che ne abbiamo nella *Palinodia* e nei *Paralipomeni*.

III.

Fra i dialoghi più o meno scarsi di sostanza filosofica e insieme di movimento dialettico, parmi dover mettere anche quello *di un Venditore di almanacchi e di un Passeggere*. Tuttavia non ci deve sfuggire quel sentimento non lieto nello stesso *Venditore*. Anche nelle persone costrette a procurarsi il vitto giorno per giorno manca la vera contentezza della vita, senza però ch'esse ne abbiano quella consapevolezza ch'è immancabile negli uomini non comuni. Neanche il *Venditore* vorrebbe tornare a vivere il tempo passato fin dalla sua nascita, se avesse a rifare la vita fatta sin allora! Dall'altro lato, il *Passeggere,* cioè il filosofo, discorre con lui non tanto per insegnargli ciò che il povero uomo non sapeva, quanto per trovare in quell'inconscio sentimento novella prova in favore della sua sconsolata filosofia. Ma, se invece di sillogizzare troppo,

avesse provocato dal suo interlocutore qualche altra di quelle parole spontanee che in simili occasioni possono riuscire più efficaci di ogni altro argomento speculativo!

Chi non guardasse che allo svolgimento e al contrasto delle idee, l'uno e l'altro scarso, se pure non manchevole del tutto, nel *Dialogo di Malambruno e di Farfarello,* ben potrebbe giudicar quest'operetta non molto superiore alla precedente. Perchè qui i due personaggi non fanno che aggiungere qualche nuovo argomento a quella che sin da principio era meno una quistione che un'affermazione: cioè non poter l'uomo esser felice neanche per un momento in tutta la vita. Si direbbe che i due, interrompendosi a vicenda, recitino un discorso unico sì da parere un solo filosofo in due persone. E veramente quel discorso è come una sintesi di molti pensieri dello *Zibaldone* e, in particolare, dello infrascritto che precede di poco tempo la composizione del dialogo: « Sempre che il vivente si accorge dell'esistenza e tanto più quanto ei più la sente, egli ama se stesso.... Sempre e in ciascuno istante ch'egli ama attualmente se stesso, egli desidera la sua felicità.... Il vivente non può mai conseguire la sua felicità perchè questa vorrebb'essere infinita.... or tale in effetto ella non può essere ».[1]

Ma, e prima che si venga alla qualsiasi discussione, e poi sulla fine, Malambruno e Farfarello

[1] *Pens.*, VI, 230 (7 novembre 1823). Cfr. V, 54-5 (3 luglio 1823).

si mostrano dotati di personalità propria e riescono efficaci quanto mai. Tratti di spirito e motti pungenti dalle due parti; pure, quando parrebbe dovesse vincere il mago, quel diavoletto, adoperando gli stessi argomenti dell'avversario, può concludere vittoriosamente: « Dunque, se ti piace di darmi l'anima prima del tempo, io sono qui pronto per portarmela ». E avrebbe a diritto potuto soggiungere: « Tu non credevi ch'io loico fossi! »

Qui c'è come lo schema di un Fausto leopardiano che, diversissimo da ogni suo precursore, parrebbe avesse già divorata la vita col pensiero. Era persuaso che la felicità gli sarebbe impossibile ad ottenere, per le stesse invitte leggi che governano l'uomo e il mondo; pure vuol farne un tentativo supremo; il che avviene in questo breve componimento, ch'è come l'ultimo atto di un dramma, da cui ci sia facile immaginare gli atti antecedenti. Che se si volesse un men lontano confronto, il protagonista leopardiano, anzi che al Fausto del Goethe, dovrebbe paragonarsi al Manfredi del Byron; il quale, rigettando le più magnifiche offerte degli spiriti, la gloria, la scienza, l'impero e ogni altra fortuna più desiderata dagli uomini, chiede loro ciò ch'essi medesimi non potevano dargli: l'oblio di se stesso. Or tale oblio non era cosa molto diversa da quel momento di felicità che Malambruno desiderava; certo, soltanto per quell'oblio, Manfredi avrebbe potuto sottrarsi ai suoi tormenti interni. Dicendo poi gli spiriti

che, se non dimenticare se stesso, egli avrebbe invece potuto ottener di morire, lasciano Manfredi deluso e quasi schernito; quasi come il nostro Farfarello, con invitarlo a dargli l'anima prima del tempo, lascia il protagonista leopardiano. Pure, questo, come dicevo, non par che più sia agitato da quelle tempeste interne che imperversano dentro gli altri suoi pari. Manfredi sente in sè il conflitto degli elementi contrari onde si compone l'essere umano, e Fausto il congiungimento di due anime, di cui l'una vorrebbe disvilupparsi dall'altra. E veramente inaudite le brame di codesti eroi! Fausto medesimo vorrebbe conoscere le operose forze dell'universo e le sementi di tutte le cose, esperimentare egli solo quanto è ripartito fra tutti i viventi, essere come la somma e la corona di ogni creatura. Il Caino byroniano, pure con la coscienza della sua nullità nel mondo, ha pensieri per cui presumerebbe dominarlo.[1] E Don Giovanni, terzo loro fratello, desidererebbe che il sesso gentile possedesse una sola bocca di rosa sì da poterne baciare tutte le bocche in una volta.[2] Ma, se nulla di tanti conflitti e di tanti ardori non è più, o non più pare che sia, in Malambruno, er-

[1] *Cain,* atto I, sc. I:

> I look
> Around a world where I seem nothing, with
> Thoughts which arise within me, as if they
> Could master all things.

[2] *Don Juan,* VI, 27:

> That womankind had but one rosy mouth,
> To kiss them all at once from North to South.

rerebbe chi da cotesta sua condizione, singolare al confronto di quella degli altri famosi spiriti irrequieti, volesse argomentare lo stato di animo a cui fosse giunto per sempre lo stesso Leopardi. La verità, invece, è questa, che nell'unica scena del dramma egli non ritrasse che uno dei momenti spirituali, in cui potè, sia pure spesso, trovarsi, ma in cui non si fermò mai per lungo tempo. Non che sottrarsi alle procelle del cuore, egli ne fu travagliato più che altri mai. Manfredi, vedendo il settimo degli spiriti offrirglisi allo sguardo nella figura di una bella donna, esclama: « Oh Dio, se ciò fosse vero! E tu, se non sei un sogno, un'ombra vana, oh come potrei esser ancor felice! Che io ti stringa al seno.... »[1] Ma la sparizione del fantasma gli tronca così la parola. Eppure, immediatamente prima, rigettando sempre con disdegno le offerte di quegli esseri sovrannaturali, aveva esclamato: « Non c'è in terra cosa che ora sia per me bella o brutta ». E questo era il suo vero sentimento; ma, alla vista di quella gran bellezza viva e presente, egli è vinto, e in lui il pensiero scettico cede agl'irresistibili impulsi della vita. Or nulla di più probabile che, se invece di offrirgliela a parole, Farfarello gli avesse fatto sorgere allo sguardo l'immagine della donna più virtuosa di Penelope, Malambruno avrebbe parlato come Manfredi. E sì ch'egli era il poeta medesimo; e

[1] *Manfred,* atto I, scena I.

questo, dopo aver seguitato per tanto tempo a parlar come il suo mago, sappiamo che cosa divenne alla vista di Aspasia. La differenza dunque dei due protagonisti è meno nel grado di affanno a cui fossero pervenuti, quanto nella diversità delle condizioni, direi, storiche, o piuttosto accidentali, in cui li ritrassero i rispettivi poeti. L'inglese, sia pure per un momento, non volle prescindere da quegli impulsi della vita sempre pronti a risorgere, se vinti per qualche tempo; ma il Leopardi qui non ne volle tener conto, inteso com'era a significar le supreme negazioni del pensiero: del pensiero nudo e scompagnato da quelle forze intime che in altre sue concezioni abbiamo visto contendergli il campo, e talvolta vittoriosamente.

Se nel *dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* si badi alla piccola parte che ci rappresenta il secondo personaggio e alla sua importanza minore assai di quella che i suoi simili hanno in altri dialoghi leopardiani, dovremmo considerar questa operetta come le due altre del *Parini* e di *Stratone*. Certo, anche qui tutto il ragionamento appartiene al solo protagonista, benchè la sua particolar maniera di argomentare differisca alquanto da quella che tengono il poeta italiano e il filosofo greco. In ogni modo i pregi dell'arte qui non abbondano. Di più notevole c'è la materia storica e geografica, così diversa da quella trattata nelle altre operette. E c'è poi quell'immensa scena dell'Oceano inesplorato sin allora, su

cui il nostro poeta, per mezzo dei suoi eroi, fa passare gli affanni del vecchio mondo, come se essi dovessero costituire il primo vincolo di questo col nuovo! Pochi anni avanti, fervidamente poetando, aveva esclamato: « Ahi, ahi, ma conosciuto il mondo Non cresce, anzi si scema ». Qui, in proposito del viaggio stesso, ragionando come filosofo, chiarisce più particolarmente qualche altra legge del nostro spirito, appartenente come la prima a quella famiglia di leggi che governano tutta la vita umana; e la finzione di mettere in iscena un personaggio di così straordinaria grandezza parvegli dovesse crescere evidenza ai suoi argomenti.[1]

S'ingannava egli in ciò? Ottenne, così facendo, gli effetti sperati? Ecco, per mio giudizio, il vero e solo quesito che si sarebbe potuto fare al proposito e che ognuno avrebbe avuto il diritto di risolvere a suo modo. Ma il rimproverare al Leopardi che il suo Colombo abbia parlato della noia che non doveva aver mai conosciuta, non mi par giusto. Era da supporre che il nostro autore, in quella sua stessa consapevole trasformazione di caratteri storici, s'impromettesse di ottener più pienamente i suoi fini: fini, del resto, non diversi da quelli avuti in tutte le sue *Operette morali,* e che anche in tutte cercò di recare ad effetto colle stesse maniere di arte.

[1] Li adoperò anche in altre occasioni, ad esempio: *Pens.*, I, 193, dove, come nel dialogo, si accenna anche al salto di Leucade.

IV.

Molte cose sono state scritte pro e contro la moda; satire e apologie, in verso e in prosa, con intendimenti seri e comici; e già, a commento del dialogo *della Moda e della Morte,* gl'interpreti hanno ricordato gli esempi che più facevano al caso. Nelle sue dipinture di costumi e di stravaganze umane presso genti civili e barbare, il Leopardi ci fa rammentare delle cose scritte intorno a tali soggetti da altri, tra cui da Melchiorre Gioia, che della moda aveva fatta non la satira, bensì l'apologia.[1] Ma, se con molti, quanto alla materia e alla, direi, generalità di sentimenti, si riscontra poi in particolar modo col Parini, quanto alla stessa ironia che anima alcuni dei suoi luoghi più belli: ironia per cui il comico risulta dall'essere state attribuite forme e immagini di cose grandi ad altre che sono il contrario.

Ma, per quante somiglianze o relazioni la sua satira etica e civile possa avere con quella degli altri autori, essa ha pur sempre un ultimo significato, assai più alto e più malinconico. Certo, non c'è autore che, descrivendo con qualsivoglia intendimento etico e poetico tutto ciò che gli uomini fanno in servizio della moda, non accenni ai molteplici danni che ne conseguono: danni mo-

[1] DELLA GIOVANNA, op. cit., p. 28.

rali e fisici, della sanità, dell'agiatezza, della pace, della dignità e persino della stessa bellezza, a cui principalmente s'intendeva rendere omaggio. E così anche il Leopardi; ma il desiderio di conservare o accrescere la bellezza e di fare effetto sui cuori e sugli occhi della gente, ch'è parte di quel culto per la moda, egli considera pure d'in su quelle altezze onde suole guardare ogni altra cosa umana. Anche quel culto, spesso così nocivo alla vita, è dunque una prova che in « ogni opera sua la natura è intenta alla morte ».[1]

Spesso nelle applicazioni di quel concetto egli riesce a dipinture felicemente comiche; perchè in tali casi guarda più alle debolezze e stravaganze degli uomini, che non a quelle supreme leggi di natura, che li condannano al dolore: condizione di animo e maniera di arte, che, come è facile intendere, ritiene molto da quella degli altri autori a cui abbiamo accennato. Ma poi fa sì che il lugubre si congiunga e si alterni col comico, in modo che i rispettivi effetti non se ne possano distinguere: da ciò l'umore di alcuni luoghi particolari. E qui, non perchè egli l'abbia dovuto conoscere, ma solo per illustrare da un nuovo lato il presente dialogo, ricorderò un componimento dell'inglese Gay: *The court of Death.* Volendosi scegliere un ministro fra i tanti morbi a lei soggetti, la Morte comanda che ciascun di essi

[1] *Cantico del Gallo silvestre.*

rappresenti le proprie benemerenze. Ed ecco, l'una dopo l'altra, la Febbre, la Gotta e le altre malattie vantar l'opera propria come quella che più giovava ai fini della comune sovrana. La Consunzione, ad esempio, afferma di compiere tante stragi temporeggiando come Fabio. Stupisce la Morte che fra i concorrenti non veda anche i medici che pur sono così ricchi di tali benemerenze: ma già il vero merito fu sempre modesto. Infine, ella assegna l'alto ufficio di suo ministro alla Intemperanza, come quella che fornisce impieghi e lavoro a tutti gli altri morbi.[1] E codesta divinità, in molti suoi effetti, ci fa rammentar della Moda.

Qui il Leopardi ha talvolta un umorismo non dissimile da questo esempio inglese, tal altra arieggia la maniera lucianesca; ma finisce sempre col ritrarre le impressioni tutte sue. Più o meno comiche le immagini che ci stanno immediatamente innanzi agli occhi; pure di là da quelle c'è sempre un non so che di lugubre in cui tutto si risolve. Quella Morte, che avremo a vedere congiunta coll'Amore, qui si congiunge di non meno stretta parentela colla Moda. Anche di questa prima coppia si può dire: « E sorvolano insiem la via mortale »; anche dell'una delle due sorelle, ripetere che « Pel fraterno poter Morte prevale ». Se non che, congiunta coll'Amore, la Morte partecipa alla gentilezza, al sublime e al tragico, di cui quello

[1] In F. CAMPBELL, *Beauties of the British poets.* London, R. Edwards, 1824, II, 371.

è spesso fecondo; congiunta colla Moda, prende invece del comico ch'è tutto proprio della sorella: sorella da rassomigliarsi per più rispetti alla Follia di Erasmo, perchè anch'essa descrive e schernisce l'infinita varietà di effetti che il suo potere produce nelle genti umane. Se non che in fondo alla derisione c'è quella maggiore amarezza di chi nella stessa follia senta il vano e il nulla del tutto.

Anche nel *Dialogo della Terra e della Luna* è una dipintura di vizi e di follie umane, a cui sovrasta una delle solite contemplazioni universali; ma, nelle stesse somiglianze intrinseche ed estrinseche delle due concezioni, le differenze sono molte, e tutte, o quasi, a vantaggio della seconda!

Quanto alla dipintura di vizi e di follie, anch'essa, come l'altra di simil genere nel dialogo precedente, ha il suo riscontro in insigni esempi di arte antica e moderna, e l'ha segnatamente nello scritto di Luciano, dove la Luna prega Menippo di rappresentare a Giove i suoi guai, essendo infastidita delle tante sciocchezze che i filosofi andavano dicendo sul conto suo.[1] Or parecchie di siffatte sciocchezze sono messe in burla anche dal nostro autore. Ma come nel *Copernico,* dove pure notai alcune immagini del medesimo componimento lucianesco, così egli dà qui nuovi svolgimenti e nuovo significato agli elementi dello scrittore greco. Poi, con le fole antiche descrive quelle

[1] *Icaromenippo,* in op. cit., II, 387.

dei tempi moderni, e con le speculazioni dei filosofi i pregiudizi popolari. Anche felicemente egli adatta al suo disegno la favola ariostea del senno umano ricoverato sulla luna, facendone risultare questa nuova impressione che, in fondo, quel benedetto senno gli uomini non l'hanno avuto mai.

Or tutta questa dipintura d'indole lucianesca e arieggiante talvolta anche la maniera volteriana, mette capo in quella che abbraccia, non che il nostro, i mondi tutti. Di tante cose umane, enumerate dalla Terra, la Luna mostrasi così ignara da dirle: « Ma in vero che tu mi riesci peggio che vanerella a pensare che tutte le cose di qualunque parte del mondo sieno conformi alle tue; come se la natura non avesse avuto altra intenzione che di copiarti puntualmente da per tutto ».[1] Se non che, quando la Terra le chiede: « Almeno mi saprai tu dire se costì sono in uso i vizi, i misfatti, gl'infortuni, i dolori, la vecchiezza, in conclusione i mali? intendi tu questi nomi? »; essa, allora, prontamente esclama: « Oh cotesti sì che gl'intendo; e non solo i nomi, ma le cose significate, le conosco a maraviglia: perchè ne sono tutta

[1] Giova ricordare quel brano del *Dialogo* del Galilei *sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano,* riportato dal Leopardi nella sua *Crestomazia italiana* dei prosatori (Milano, 1827, p. 405), dove si dimostra come, dall'escludere che nella luna siano cose simili alle umane, non segue che non « vi possano essere altre cose.... non solamente diverse dalle nostre, ma lontanissime dalla nostra immaginazione, e in somma del tutto a noi inescogitabili ».

piena, in vece di quelle altre che tu credevi ». E soggiunto poi che nei suoi popoli i mali sono incomparabilmente più numerosi dei beni, assicura che « il male è cosa comune a tutti i pianeti dell'universo o almeno di questo mondo solare....». Interrogati risponderebbero com'ella ha fatto: ciascuno forse ignaro delle condizioni di vita, che sono varie dall'uno all'altro, tutti però consapevoli del male e del dolore: c'è un'infelicità che tutti gli attrista, immensa quanto l'universo stesso. Così dalla rappresentazione storica si entra in questa cosmica; dall'umore di Luciano, nel sentimento doloroso del tempo moderno. Ma sulla fine debbono ridestarsi le impressioni avute nella prima parte: si ridestano l'ironia della Luna e la beffa della vanità umana. All'ultimo, il reciproco saluto: « buon giorno », « buona notte » dà al componimento una chiusa tanto vivace e spiritosa, quanto fredda e asciutta era stata quella del dialogo precedente.

V.

Nelle carte napoletane ancora inedite sono due abbozzi di dialoghi: l'uno « di un cavallo e un toro » e l'altro « di un cavallo e un bue ». Lasciando tutto ciò che si potrebbe dire intorno a tali abbozzi, mi contenterò di citarne le parole seguenti: « Questo dialogo [il primo] deve contenere un colpo di occhio in grande, filosofico e satirico

sopra la razza umana considerata in natura e come una delle razze animali.... Si avverta di conservare l'impressione che deve produrre il discorrersi dell'uomo come razza perduta e sparita dal mondo, e come di una rimembranza, dove consiste tutta l'originalità di questo Dialogo, per non confonderlo coi tanti altri componimenti satirici di questo genere, dove si fa discorrrere delle cose nostre o da forastieri, selvaggi, ec., o da bestie, insomma da esseri posti fuori della nostra specie ».

Come ognun vede, questa della razza umana sparita dal mondo, è l'idea per l'appunto da cui l'autore, nel suo *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo,* prende le mosse e da cui deriva una preziosa vena di comico. Certamente, anche qui potrebbe concorrere alla piena interpretazione del componimento il ricordare le finzioni, più o meno simili, di autori antichi e moderni: quella, ad esempio, simile più che altra, del Voltaire,[1] che attribuiva a personaggi d'ogni sorta (angeli, uomini, e persino montoni, asini e sorci) il sentimento di un'innata superiorità della propria specie sulle altre tutte. Pur non di meno, l'originalità della finzione, consiste, secondo notava il Leopardi stesso, nel supporre la razza umana come già sparita dalla terra. Di fatti, per tal supposizione, si sarebbe potuto, più evidentemente che mai, avvertire la

[1] *Discours en vers,* IV.

falsità delle credenze, la stoltezza dell'orgoglio, il vano, il ridicolo di tutta la loro scienza.

Quanto alle finzioni e immagini particolari, e in ispecie quanto alle cagioni onde gli uomini erano venuti mancando, si potrebbe notare la maniera lucianesca, seguita anche qui dal nostro autore, e segnatamente quel luogo dove, ai lamenti di Caronte che nell'inferno, per essere il mondo in pace, ci capitassero pochi, Mercurio risponde: « Meglio così; e non importa se tu non mi paghi subito. Ma quegli antichi, o Caronte, ti ricordi che omaccioni erano! tutti robusti, pieni di sangue, e tutti morti di ferite! Ora chi muore avvelenato dal figliuolo o dalla moglie, chi per intemperanza ci porta tanto di pancia e di piedi gonfi: tutti scialbi, frollati, e ben diversi da quelli. Molti ci vengono a cagione delle ricchezze, per le quali sogliono farsi mille insidie fra loro ».[1] E il nostro autore dunque anche qui cercava di ottenere i suoi fini mediante quel fare beffardo e, in apparenza almeno, anche un po' crudele, che gli parve sempre il più acconcio a ritrarre la commedia della vita.

Ma già, oltre alla finzione generale e alle particolari, con le quali mette in burla il sentimento che ogni specie di viventi ha di se medesima, è da notar come lo stesso concetto egli aveva già studiato nelle sue origini: « L'immaginarsi di essere il primo ente della natura e che il mondo

[1] *Dialoghi dei morti: Mercurio e Caronte*, in op. cit., I, 287.

sia fatto per noi è una conseguenza naturale dell'amor proprio necessariamente coesistente con noi e necessariamente illimitato. Onde è naturale che ciascuna specie d'animali s'immagini, se non chiaramente, certo confusamente e fondamentalmente, la stessa cosa. Questo accade nelle specie o generi rispetto agli altri generi o specie. Ma proporzionatamente lo vediamo accadere anche negl'individui, riguardo, non solo alle altre specie o generi, ma agli altri individui della medesima specie.»[1] Così lungamente meditato, quel concetto si riavviva nelle più felici arguzie che il poeta abbia saputo adoperare nei suoi componimenti di simil genere. Felici fra le altre quella sul sale di Crisippo e tutto il luogo dove i due interlocutori, mirabilmente concordi nello schernire l'orgoglio umano, prendono poi a schernirsi fra loro, non appena si tratti della propria razza: concordia e contrasti egualmente suggeriti dall'amor proprio ed egualmente ridicoli per la stessa cagione.

VI.

Diverse dalle finzioni e dalle immagini di quasi tutte le altre *Operette* sono quelle del *dialogo di Federigo Ruysch e delle sue Mummie*. Già quei versi che gli danno principio sembrano un coro grave, solenne, qual di voci misteriose e sovrumane: ef-

[1] *Pens.*, I, 439 (8 dicembre 1820).

fetto a cui fa singolare contrasto il comico che risulta dalla paura del naturalista.[1] Poi viene una serie d'idee e d'immagini che sono al tempo medesimo impresse di quei caratteri così disparati. Il discorso propriamente detto è là dove le mummie dimostrano che l'uomo muore senza i temuti patimenti e senza averne maggiore consapevolezza di quella avuta del fatto opposto cominciando a vivere. È la tesi del Buffon senza dubbio;[2] ma il nostro autore, pur credendo di aggiungerci un argomento più concludente,[3] non riuscì forse a crescere pregio alla dimostrazione dello scienziato francese. Nel dialogo però, maturate meglio le idee, cessò di scostarsi dal suo autore, o certo se ne scostò meno che non paresse voler fare nei *Pensieri*.

Poi, nello stesso dialogo, mette la sua dimostrazione in bocca ai morti, pur credendo come filosofo che dopo la morte nulla resti del pensiero umano. Si badi però che la finzione riguarda la presunta esistenza d'oltre tomba, e non l'essenza

---

[1] I primi di tali versi ci fanno rammentare dell'infrascritto luogo, forse non citato da altri nel presente proposito (*Met.*, X, 17-18, 32-4):

> . . . . . O positi sub terra numina mundi,
> In quem recidimus quidquid mortale creamur,
> . . . . . .
> Omnia debemur vobis, paulumque morati,
> Serius aut citius sedem properamus ad unam:
> Tendimus huc omnes, hæc est domus ultima....

[2] DELLA GIOVANNA, *L'uomo in punto di morte e un dialogo di G. L.*, Città di Castello, Lapi, 1892.

[3] *Pens.*, I, 364-5 (17 ottobre 1821). Cfr. anche ibid., 369-371 (21 ottobre 1821).

292229B

del ragionamento filosofico. Il Ruysch dice: « Agli Epicurei forse potranno bastare coteste ragioni. Ma non a quelli che giudicano altrimenti della sostanza dell'anima, come ho fatto io per lo passato, e farò da ora innanzi molto maggiormente, avendo udito parlare e cantare i morti ». Se il Ruysch non fosse stato spiritualista, come qui si professa, non avrebbe potuto, dopo le cose udite e viste, non diventar tale; ma il Leopardi, da un lato, trovava in quei ragionamenti la più certa prova della sua tesi scientifica, e si valeva, dall'altro, di quelle finzioni per deridere lo spiritualismo. Tutto è qui diverso dalle più note opinioni religiose e filosofiche intorno ai morti; tutto è contradittorio, inconcepibile nella condizione di quelle mummie, e ne risulta tanto più evidente il fine dell'autore di schernire ogni fede in qualsiasi forma di esistenza posteriore alla morte. Il suo stesso consenso coi filosofi, da cui accettava l'idea della morte senza patimenti, concorreva a fargli escludere quella fede, perchè evidentemente, con essa idea, ne prendeva il resto della medesima dottrina.

L'idea di una morte senza alcun dolore e quella di un sonno senza alcun risvegliamento hanno la medesima ragione, sono anzi due lati di una sola idea. Il Leopardi ne dimostra il primo col ragionamento filosofico, ma il secondo egli adombra bizzarramente nelle stesse condizioni immaginate per le mummie e in quanto altro esse dicono circa il loro stato tra vita e morte. A intender meglio la

cosa, si consideri la chiusa ch'è sostanzialmente e logicamente non dissimile da quella del *dialogo della Natura e di un Islandese* e dell'altra dei *Paralipomeni*. Parrebbe che le ultime interrogazioni rimanessero senza quella risposta, da cui dipendeva la soluzione dei massimi problemi; ma il vero è che ne dipendeva in apparenza soltanto; perchè già tutto il pensiero dell'autore s'era fatto intendere per altre vie. Ancor più felice delle altre finzioni adoperate nelle due opere predette, è quella del presente dialogo. In esso, mentre si aspettava la suprema risposta, finisce quell'unico quarto d'ora che dopo silenzi millenarii era consentito ai morti. Il quarto d'ora era appena bastato alla dimostrazione della morte senza dolore: e quando doveva incominciar l'altra del sopravvivere dello spirito esso finisce, e tutto ritorna silenzio e notte eterna.[1]

---

[1] Fra le cose citate dagli altri a illustrare questo dialogo, non ricordo se ci siano anche i seguenti versi che il Thomas, nella sua *Petréide*, scrisse intorno alle mummie del Ruysch (*Le Czar Pierre Ier*, in *Œuvres posthumes de Thomas*, Paris, 1802, vol. I, 27-8):

Rhuis, de l'anatomie empruntant les secours,
Interrogeoit la mort pour conserver nos jours.
La mort obéissante, sous cette main savante,
Dévoiloit à ses yeux la nature vivante,
Ces muscles, cet amas d'innombrables vaisseaux,
Du dédale des nerfs les mobiles faisceaux,
Organes où circule une invisible flamme,
Rapides messagers des volontés de l'âme.
Les corps inanimés, par ses heureux travaux,
Paroissoient se survivre, échappés des tombeaux.
O prodige de l'art! dans leurs veines flétries,
Lorsque, d'un sang glacé, les sources sont taries,
Du cylindre odorant qui le tient enfermé,
Jaillit un sang plus pur, de parfums embaumé....
Pierre, dans cette enceinte, où Rhuis guide ses pas,

VII.

Nei due dialoghi *della Natura e di un Islandese* e *della Natura e di un'Anima* la Natura trovasi di fronte all'essere umano: e anche in tutti e due il conflitto delle forze avverse finisce in tragedia. Qui è più che mai necessario rammentarsi del cammino percorso colla mente dal nostro autore sino al tempo della composizione dei due dialoghi, quando, rigettato l'ottimismo, incominciava a sostenere con gran ricchezza di argomenti le dottrine contrarie.[1] Certo, anche qui non mancano le relazioni con gli autori francesi; e già nello *Zibaldone* ricordò più volte quella specie d'intimazione della Natura alle anime elette: « Siate grandi e infelici ».[2] Ma, come pur si vede da molti altri *Pensieri* anteriori al dialogo e che ne sono la sostanza, nelle citate parole del filosofo francese, ebbe ad ammirare quasi

Voit ces êtres nouveaux dérobés au trépas;
Il les voit, il s'arrête, il contemple, il admire;
A son œil étonné, la mort même respire.
Chaque pas, chaque objet ajoute à ces transports.
« Feu céleste, dit-il, descendez sur ces corps,
Ils vivront ». Tout-à-coup, dans un touchant délire,
Il baise un jeune enfant qui sembloit lui sourire.

Non sarebbe improbabile che a quelle lodi dell'Imperatore russo avesse pensato il Leopardi, quando fece dire dal Ruysch ai suoi morti: « Forse vi siete insuperbiti per la visita dello Czar ».

[1] V. *Studi*, I, 175 e segg. Ne toccai anche: ibid., 112, citando i *Pens.*, II, 113 (12 febbraio 1821); IV, 226 (2 maggio 1822). Cfr. VI, 442-3 (8 aprile 1824). Lo stesso dialogo è ricordato dall'autore anche più tardi: VII, 54 (5-6 aprile 1825).

[2] Ibid., I, 112.

una nuova immagine delle idee ch'egli già meditava da un pezzo: senza dire delle ultime conclusioni che pur ne trasse, contrarie ai fini del D'Alembert e di altri che avevan notato quel necessario congiungimento della grandezza e della sventura.

Nel primo dei presenti dialoghi c'è l'uomo che ha già fatto larga esperienza dei due ordini di mali ond'è oppressa la vita, provenienti gli uni dalla società, gli altri dalla natura: per tal modo egli rende figura dell'infelicità originaria, destinata a tutti gli uomini, anzi a tutti i viventi. Nel secondo è una di quelle anime a cui, con tale infelicità, bisognava sostenere un'altra anche più grave, quella dei pregi superiori ond'era stata fornita. E il discorso, accennando anche alle difficoltà che si frappongono al conseguimento della gloria, ci fa ricordare degli argomenti del *Parini;* se non che qui, dalla gloria ambita dai dotti, la tesi allargasi ad ogni altra gloria o grandezza umana; tutte difficili, tutte piene di pericoli e angosce: di che l'infelicità delle anime privilegiate, ch'è il supremo grado dell'infelicità originaria e comune agli uomini tutti. La dimostrazione della tesi qui, salvo qualche fuggitivo accenno storico, è tutta d'indole speculativa; mentre nell'altro dialogo della *Natura e di un Islandese,* eccetto qualche argomento di ragione, si fonda tutta sull'esperienza. Forse potrebbe dirsi che nel primo componimento la Natura, accennando al potere del Fato come superiore al suo, non ci appare tanto rea quanto

nel secondo. Ma già, dal poter mutare uno spirito eletto nel « più insensato spirito umano » ch'ella mai producesse in alcun tempo, non ne seguiva forse ch'ella medesima disponeva di tutti i gradi dell'infelicità umana? E la durezza e l'ironia e il rifiuto, con cui l'*Anima* le risponde, non significano su questo punto tutto il sentimento dell'autore? Ma nulla, onde la Madre dei viventi possa sembrar meno rea al filosofo pessimista, è nel *Dialogo della Natura e di un Islandese,* il più eloquente fra tutti, dopo l'altro *di Plotino e di Porfirio,* e il più ricco, come dissi altrove, di argomenti non dissimili da quelli che nello stesso proposito adoprò David Hume.[1] Eloquente per la copia e forza intrinseca delle prove e ancor più per essere queste visibili e palpabili nella persona dell'Islandese; il quale ha sperimentati in sè tutti i danni che i fratelli possano fare ai fratelli, e tutti gli altri, assai più numerosi e crudeli, che agli uomini vengono dalla Madre comune. Ed ora, a questa egli si presentava stanco, affranto, lacero e sanguinoso in tutte le sue membra. Non c'era stato giorno ch'ella, in un modo o in un altro, non avesse aggiunto pene a pene, strazio a strazio e martirii a quel cumulo di martirii. L'Islandese affronta la gran nemica con un'eloquenza pari al suo dolore; e la Natura per tutta risposta lo annichila.

---

[1] *Studi,* I, 175.

La sua fine, presa in se stessa, parrebbe avere qualche cosa di comico; ma, considerata come l'ultimo esito della lotta fra l'uomo e la forza che fin dal suo nascimento l'opprime, è del tutto tragica. Manifestazioni di quella forza, che ne ha infinite di numero e di forme, sono e i leoni e il vento. I leoni in particolare che, mangiato l'Islandese, si sarebbero « tenuti in vita per quel giorno », sono come personaggi secondari; i quali, rendendo immagine delle altre specie di viventi, concorrono a significare nella maniera più sensibile quella necessità di distruggere e di essere distrutti, onde procede l'eterna tragedia delle cose. Forse ancor più terribile è la catastrofe nell'altro componimento. Se l'Islandese ha fatto esperienza di tutti gli affanni della vita, l'Anima, allora allora creata, non sapeva neanche che cosa fosse la vita. Eppure, da ciò che gliene dice la stessa Natura, che n'è madre, ella inorridisce, rifiuta l'immortalità e prega le si acceleri la morte il più che si possa. L'Islandese, almeno, aveva già percorso tutto quel pelago tempestoso; l'Anima non s'era ancor partita dalla riva!

VIII.

Veniamo all'*Ottonieri*. Quella *Storia di un'anima*, che sarebbe stata la storia di se stesso, il Leopardi non riuscì a compiere così come l'aveva lungamente meditata; ma quanti episodi non ne inserì

nei suoi lavori di ogni altro genere! E quale più compiuta storia potrebbe contenere una così ricca e varia sostanza, com'è quella che se ne trova, sparsa e frammentaria, da per tutto? Anche i suoi personaggi sono come altrettante immagini di un unico protagonista; ma ciascuno, rappresentandolo sempre nei suoi caratteri generali, lo rappresenta insieme in alcune delle molte disposizioni intellettuali e morali ond'era dotato. Qui poi prevalgono sugli altri i sentimenti che il Leopardi studiò con particolar diligenza quando intese a comporre quella sua filosofia pratica, alla quale si andò sempre più affezionando con l'andar degli anni.

Dei fini e dei modi ond'egli attese a tale filosofia dissi già in proposito dello *Zibaldone*,[1] e degli uni e degli altri occorre tener conto in proposito di questa operetta. Occorre anche ricordare quelle sentenze intorno a Socrate; perchè qui il protagonista dovrebbe essere un altro Socrate, somigliante al filosofo greco per alcuni lati, dissimile per altri. Io mi restringo a poche osservazioni. Pur avendo innanzi gli esemplari antichi,[2] il Leopardi, anche in questo genere di scritti, si ricongiunse a quegli stessi autori moderni in cui (e ciò notai altre volte) aveva cominciato a sentir la vita del suo tempo. Ed ecco che qui, sotto la forma di Ot-

[1] *Studi*, I, 198.

[2] E forse specialmente il *Demonatte* di Luciano (op. cit., II, 216), che non mi pare ricordato dai critici, ma la cui forma generale e la maniera quasi sempre aneddotica del racconto sono le più vicine a quelle dell'*Ottonieri*.

tonieri, pure arieggiando Socrate, ci fa rammentare per molti altri rispetti dell'autore del *Didimo Chierico,* fra gl'italiani, e dello Sterne e del Voltaire, fra gli stranieri. Parecchie delle sue sentenze sono del tutto nuove, altre si trovano anche nello *Zibaldone;*[1] e di queste ultime, in alcune il sentimento conserva l'antica forma, in altre, di serio e malinconico, diviene ironico e faceto. Talvolta ancora, così modificato, riprende la forma primitiva nei *Pensieri* scritti dopo la presente operetta; e in tal caso potrebbe paragonarsi a quelle correnti che, uscite chiare e terse dal lago, ridivengono torbide quali erano prima di entrarvi. Ne ricorderò un esempio solo: « Dimandato (l'Ottonieri) a che nascano gli uomini, rispose per ischerzo: a conoscere quanto sia più spediente il non essere nato. » È quella medesima sentenza che in altri componimenti anteriori e posteriori abbiamo sentito espressa con la massima serietà e col più intenso dolore, e che qui il filosofo di Nubiana conforma alla sua particolar maniera di sentire.

Ma con tutto il suo umore faceto, non sempre egli trasforma la genuina indole del pensiero; che anzi, talvolta, pur volendo continuare a sorridere, riesce non meno malinconico dei più malinconici figli dello stesso padre. Così, per es., gli avviene in quella similitudine del vivere umano con « uno che

[1] Es.: *Pens.,* III, 111-12 (20 luglio 1821). Trasportati quasi di peso sono i *Pens.,* VI, 398 (27 gennaio 1824); VII, 23 (25 giugno 1824).

si corica in un letto duro e disagiato »:[1] la quale, specialmente per la sua chiusa, starebbe pur bene tra le più funeree sentenze del *Gallo silvestre*. E anche là dove si descrivono gli effetti che in noi produce il veder una persona amata distruggersi a poco a poco per una malattia lunga, che la muta di corpo e di animo e la riduce quasi un'altra da quella di prima. Vista crudele, oltre ogni altra, perchè la stessa immaginazione, consolatrice suprema e anzi unica della vita, « in luogo di alcuna consolazione, non ti porge altro che materia di tristezza ». Si tratta di una di quelle « disavventure » che « non lasciano luogo alcuno di riposarsi in sul dolore che recano ». Qui è il Leopardi stesso quando più soffre, cioè quando gli mancano o crede mancargli i moti e le immagini. E quanta tristezza nelle ultime parole della stessa iscrizione, dove lo scherzoso filosofo lasciava detto di sè: « Non ignaro della natura nè della fortuna sua! » In quel non essere ignaro, in quella consapevolezza è la ragione suprema dell'umano dolore.

Fra i *Pensieri* dello *Zibaldone* ce ne sono molti che, per le particolari qualità della loro ironia, potrebbero allogarsi fra i *Detti memorabili* dell'Ottonieri. Uno, ad esempio, è quello sopra le parole di Sallustio: « Cum proelium inibitis [moneo vos ut] memineritis vos divitias, decus, gloriam, praeterea libertatem atque patriam in dextris vestris

[1] Vedi il bello scritto di F. PERSICO, *Due letti*, nell'ultima ristampa (Firenze, Sansoni, 1900).

portare. » Tali parole, messe in bocca a Catilina nell'esortazione ai soldati prima della battaglia, credeva il Leopardi che al tempo nostro si dovrebbero in simili occasioni disporre al rovescio: sentenza, come si vede, similissima a quella con cui il filosofo di Nubiana spesso correggeva i concetti di altri autori, facendo dello spirito a loro spese. Avrebbe dunque potuto benissimo metterla con quelle sentenze; ma volle invece che fosse il nucleo di una particolare operetta, o meglio di una curiosa finzione, qual'è appunto il *Dialogo di un Lettore di umanità e di Sallustio*. Or bisogna notare due cose. Il sentimento pessimistico dall'una all'altra redazione si direbbe cresciuto; perchè, se nei *Pensieri* erasi contentato d'invertir l'ordine dell'enumerazione sallustiana, mettendo prime, perchè meno importanti, la libertà e la patria; nel dialogo invece rifà il testo così: « Et quum proelium inibitis memineritis vos gloriam, decus, divitias, praeterea spectacula, epulas, scorta, animam denique vestram in dextris vestris portare ». Qui i nomi di patria e di libertà sono soppressi addirittura, come quelli ch'erano privi oramai di ogni valore.

L'altra cosa da notarsi è il carattere di quel *Lettore di umanità*. In sostanza egli è un pedante. Domandando a Sallustio: « Chi sei tu? » e quello rispondendogli: « L'autore che tu hai nelle mani », replica: « Tu vuoi dire l'autor del libro che ho nelle mani, ma per amore di brevità non hai ri-

spetto a darmiti in pugno personalmente ». E poco dopo egli mostrasi non meno insolente che pedante; tuttavia ad un personaggio simile volle il Leopardi attribuire un pensiero serissimo, anzi uno di quei pensieri nei quali, per andare di tempo, non mutò mai. Sempre così in tutte le sue operette: le idee sostanziali sono serie, malinconiche e conformi alle sue generali concezioni della vita e del mondo; ma il comico o qualunque altro contrario sentimento è riserbato soltanto alle finzioni di qualsiasi specie in cui quelle dovevano manifestarsi. Purchè l'autore potesse significar appieno il suo pensiero e l'animo suo, non gli importava di assumere le forme persino di Momo e di un pedante come questo Lettore, parendogli di potere anche meglio ottenerne il suo fine a cagione del contrasto.

IX.

In tutte le *Operette morali* è certamente significata, in una maniera o in un'altra, anche l'opinione contraria a quella dell'autore; ma la sua più espressa significazione l'abbiamo nei tre dialoghi dove il Fisico, Timandro e l'Amico, rappresentando ciò che, quanto a filosofia, religione e politica, era stato detto o poteva dirsi contro alle idee del Leopardi, sono introdotti nella scena per confutarle con argomenti di ragione o di fatto, per combattere colle stesse armi da lui adope-

rate. Or appunto in cotesta specie di dialoghi egli mostrasi men forte, men nuovo e meno arguto che negli altri tutti: e ciò, io credo, per due ragioni. La prima consiste nella difficoltà ch'ebbe sempre a foggiare e ritrarre personaggi da lui diversi: difficoltà onde avrò a ragionare espressamente in proposito dei suoi ultimi lavori. Qui dico soltanto che il mettere sulla scena personaggi di quella specie, gli doveva riuscire meno arduo nelle *Operette* che nei *Paralipomeni:* perchè, se in una concezione intimamente poetica occorre dare a essi personaggi vita intera e movimento, nei lavori d'indole filosofica, per quanto misti di arte, basta ch'essi ne ricevano tanta da non parer ombre vane addirittura.

Ma il vero è che, anche a questa minor concessione, il nostro autore, oltre che poco disposto da natura, era avverso per proposito deliberato, e giungeva persino a esporre così inadeguatamente le idee degli avversari, che queste non ci sembrano più degne di alcuna confutazione. Certo essi riescono alla prova meschini, privi di ogni interesse e quasi le caricature di loro medesimi. Caricature che, se intenzionalmente fatte, potrebbero aver posto conveniente in concezioni di altra specie; ma che non l'hanno in questi dialoghi, dov'esse erano destinate a significare le idee scientifiche e politiche che l'autore intendeva combattere colle sue armi più poderose. Ed ecco che, così adoperando, gli avviene quello che, nello stesso interesse delle

sue opere, non dovrebbe avvenire: egli abbatte ai primi colpi, e quasi senz'avere ancor combattuto sul serio, questi campioni, così maldestri, che talvolta si feriscono da se stessi. Nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico,* là dove questo, cioè il medesimo Leopardi, sostiene che l'uomo non ama la vita se non in quanto la reputa istrumento e soggetto di felicità, e che nondimeno tale felicità gli è necessariamente impossibile, il Fisico, cioè l'avversario, che si rallegrava di aver trovato l'arte di vivere lungamente, volendo schivare sin da principio ogni disputa, prega l'altro di lasciar quella materia troppo malinconica. Eppure, siffatto discorso per l'appunto conteneva in sè il nodo della quistione. Or, non volendo egli o non sapendo attingere in essa i suoi argomenti e concedendo d'un tratto al Metafisico che « l'amore della vita negli uomini non sia naturale o almeno non necessario », come poi avrebbe più potuto contradire al pessimismo del suo avversario? Checchè si dicesse poi o si facesse, egli aveva già perduto la battaglia.

Nè più destro schermidore, nel secondo dei tre dialoghi, si mostra Timandro. Alle prime interrogazioni di Eleandro, egli concede subito che la specie umana negli ultimi « quaranta o cinquant'anni » non « sia mutata in contrario da quella che era prima ». E ciò ammesso in sul bel principio, soggiunge con ingenuità stupenda: « Ma cotesto non monta nulla al nostro proposito ».

Non monta nulla! Ma che altro, in quella discussione, poteva montare più di questo? Che altro occorreva al trionfo del Metafisico inteso a combattere l'ottimismo dei filosofi moderni? Peggio ancora quando, allargatasi la disputa alle più alte quistioni intorno all'uomo, Eleandro dice: « Nessuna cosa credo sia più manifesta e palpabile, che l'infelicità necessaria di tutti i viventi. Se questa infelicità non è vera, tutto è falso, e lasciamo pur questo e qualunque altro discorso ». Ogni altro contradittore che non Timandro avrebbe parato, o almeno avvertito, il gran colpo dell'avversario; ma egli non fa nè l'una nè l'altra cosa, e seguita come prima, rendendo viva immagine di quel cavaliero « Che andava combattendo ed era morto ».

Anche nel *Dialogo di Tristano e di un Amico,* scritto otto anni dopo, pur mutando in tante altre maniere di arte, il Leopardi non mutò in questo: segno evidente che il rappresentare così disugualmente i suoi interlocutori corrispondeva a quelle intime condizioni del suo spirito, poco avanti accennate. Anzi, gli era divenuto più che mai difficile e penoso l'uscire di se medesimo e il potere attendere quanto si convenisse alla piena interpretazione delle idee altrui. Così, nelle finte polemiche, si mostra sempre più assoluto, intollerante e anche aspro e beffardo. Qui poi queste disposizioni di animo, oltrechè nelle forme ironiche consuete, si manifestano in quella della parodia. Qui ancora l'avversario è di una meschinità e

ridicolaggine che sorpassa forse le stesse intenzioni del Leopardi, e, in ogni caso, impedisce che questi consegua i fini morali e artistici che se n'era impromesso. E poichè alcune delle cose derise sono affatto simili a quelle di cui si tratta nella *Palinodia,* e simili perciò anche alcuni difetti nelle due concezioni, così desidererei che avesse valore pel dialogo ciò che a suo luogo avrò a dire di quel componimento in verso.

X.

Quanto a questi tre dialoghi poi e agli altri che più loro somigliano, è a concludere, che di quella maniera socratica, vista in essi da qualche critico, c'è piuttosto l'apparenza che la sostanza. Nulla dell'arte onde alcuni personaggi sono costretti a cedere a palmo a palmo il terreno; e per cui, di concessione in concessione, si trovano come legati in mano degli avversari. Qui, invece, l'uno sin da principio dommatizza e quasi impone il suo pensiero all'altro; e questo, senza il menomo dubbio sulle conseguenze, consente tutto, accetta tutto. Concependo così i suoi personaggi, a che sarebbe servita al Leopardi quell'abilità della levatrice, a cui il filosofo ateniese paragonava l'opera propria? E, poichè ho fatto allusione al *Teeteto,* voglio citarne il luogo, molto calzante al mio proposito, dove Socrate, sul punto di sopraffare l'avversario, immagina che questi possa dirgli: « Quando

tu esamini qualcuna delle mie sentenze per via d'interrogazione, se l'interrogato, rispondendo come risponderei io, è colto in fallo, il confutato son io; ma se diversamente da me, è l'interrogato il confutato ».[1] E, ciò detto, seguita con nuovi e più poderosi argomenti a sostenere le proprie idee. Or, tenendo quel modo, Socrate non temeva di farne più forti i suoi interlocutori, certo com'era di poter sempre abbattere in essi la dottrina protagorea, e tanto più compiutamente, quanto da quelli fosse stata più rigorosamente difesa. Ma negli ultimi dialoghi del nostro autore il personaggio che rappresenta lui medesimo avrebbe potuto osare altrettanto? Esporre cioè con altrettanta verità e pienezza le dottrine contrarie alle sue e persino immaginare che in aiuto di quei così meschini avversari, quali sono il Fisico, Timandro e l'Amico, ne fossero accorsi altri assai più intelligenti e più temibili?

Del resto, nulla io credo potrebbe chiarir meglio questa maniera del nostro autore che il seguente cenno o titolo di un suo nuovo componimento, che ho letto nelle carte napoletane: « Colloqui (sopra il secolo XIX, la vita ec.) con me stesso, poichè gli altri son di diverso pensare ».[2] Con tutta semplicità e consapevolezza ecco qui espressa la ripugnanza a ragionare con quelli che da lui dis-

[1] *Teeteto*, tradotto da R. Bonghi, Roma, Bocca, 1891, p. 82.
[2] Carte napoletane, XXI, 5: *Elenco di Opere in prosa e in versi disegnate da G. L.*

sentivano, e la necessità, quindi, del colloquio con se stesso, cioè del soliloquio: necessità allora più stringente, perchè si trattava delle idee dei filosofi e dei politici contemporanei, ch'egli più odiava. Certo ne aveva anche parlato nei componimenti anteriori; ma al tempo degli ultimi dialoghi il combatterle era divenuto come la suprema necessità del suo spirito.

Si noti poi che, per tal ragione, le medesime idee sostanziali di questi ultimi dialoghi sono significate e difese men bene qui che nelle *Operette* anteriori e nello stesso *Zibaldone*.[1] Inoltre le idee leopardiane più chiare e più ferme ci sembrano come scemate di pregio nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro,* dove il secondo personaggio si direbbe che parli men per vincere l'altro, che per fargli dispetto. Pur filosofando a tutta possa egli biasima l'uso della filosofia; perchè, abbattendo le illusioni, faceva più infelice la vita. Si direbbe che volesse condannare in altri quella libertà di esame, di cui egli usava sì largamente e in cui riponeva la maggior gloria dello spirito umano. Lascia persino da parte quella, espressa o tacita, ma sempre consapevole distinzione fra la speculazione pura e la filosofia pratica, con la quale (fatto in lui notevolissimo, ma che sfugge ordinariamente ai suoi

[1] Vedasi, per ciò che più particolarmente riguarda il *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, *Pens.*, I, 410 (23-25 novembre 1820), dove, come anche in una nota allo stesso dialogo, è citato il libro di Hufeland; III, 93-94 (16 luglio 1821); VI, 441-3 (8 aprile 1824).

interpreti) il Leopardi conciliò mirabilmente, e potremmo anche noi conciliare, molti apparenti contrasti delle sue idee.

Ecco il luogo dov'egli ha come sintetizzato tutto il suo ragionamento:... « Se ne' miei scritti io ricordo alcune verità dure e triste, o per isfogo dell'animo, o per consolarmene col riso, e non per altro; io non lascio tuttavia negli stessi libri di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero, la cognizione del quale è fonte o di noncuranza e infingardaggine, o di bassezza d'animo, iniquità e disonestà di azioni, e perversità di costumi: laddove, per lo contrario, lodo ed esalto quelle opinioni, benchè false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorchè vane, che danno pregio alla vita; le illusioni naturali dell'animo; e in fine gli errori antichi, diversi assai dagli errori barbari; i quali solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia. Ma queste, secondo me, trapassando i termini (come è proprio e inevitabile alle cose umane); non molto dopo sollevati da una barbarie, ci hanno precipitati in un'altra, non minore della prima; quantunque nata dalla ragione e dal sapere, e non dall'ignoranza; e però meno efficace e manifesta nel corpo che nello spirito, men gagliarda nelle opere, e per dir così, più riposta ed intrinseca ».

Qui dunque parrebbe il nostro autore si fondasse ancora sul consueto dualismo, così vero e poetico insieme: eppure, chi ben guardi, qui le illusioni e tutti i moti dell'animo, onde la vita si consola, sono considerati come possibili soltanto per l'esclusione di quel pensiero che li divora; mentre altrove, con maggiore profondità di concetto e di sentimento, si ammetteva la compatibilità degli uni con l'altro. E ce n'è esempio insigne il *Dialogo di Plotino e di Porfirio,* dove all'ultimo sui dettami della ragione trionfano i moti della natura: l'opposto di ciò che si vede nell'altro *di un Fisico e di un Metafisico,* nel quale tali moti combatte e subordina alla ragione il secondo personaggio, ch'è pure il Leopardi medesimo.

Ma, per venire a un'altra considerazione, che cosa erano mai quegli « errori barbari », quella nuova barbarie « non minore della prima », che qui l'autore distingue nettamente dagli errori così leggiadri e preziosi per la vita? Evidentemente egli allude alla fede cristiana, e in particolare a quella filosofia religiosa che allora incominciava a tenere il campo. Una volta le illusioni del cristianesimo gli erano parse non meno buone che quelle del paganesimo, e, quindi, i martiri della fede non meno felici e gloriosi che gli eroi delle Termopile;[1] poi, crescendo il dolore della vita, adoprò le stesse leggende e tradizioni religiose a significare i suoi

[1] *Studi,* I, 119.

nuovi sentimenti come vedemmo nell'*Inno ai Patriarchi;*[1] qui, in fine, esse leggende detesta anche come immagini, anche come illusioni.

Era dunque giunto all'estremo dell'odio; pure, perchè ai suoi scritti non fosse impedito di venire alla luce gli occorrevano molte cautele, delle quali però non aveva bisogno registrando i suoi pensieri nello *Zibaldone* dove, per la ragione stessa, si trova talvolta ciò che mancava agli scritti pubblicati. Ne diedi un esempio in proposito dell'*Inno ai Patriarchi;* eccone un secondo che concorre a chiarire molte altre cose del nostro autore. Nel *Dialogo di Tristano e di un Amico* è detto: « Il genere umano, che ha creduto e crederà tante scempiataggini, non crederà mai nè di non saper nulla, nè di non esser nulla, nè di non aver nulla a sperare ». Or questo pensiero, nello *Zibaldone,* di cui potrebbe dirsi l'ultima parola, leggesi così: « Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo morte ».[2]

---

[1] *Studi,* II, cap. X.
[2] *Pens.,* VII, 462 (16 settembre 1832).

PARTE TERZA.

I CXI *Pensieri.* — Criteri di arte tenuti dal Leopardi nella composizione delle sue prose.

I.

I CXI *Pensieri,* che il Ranieri pubblicò per la prima volta,[1] sono probabilmente tutto ciò che il Leopardi scrisse in prosa negli ultimi suoi anni. Io non credo che scrivendo il 2 marzo 1837 al De Sinner di voler dare alle stampe « un volume inédit de Pensées sur les caractères des hommes et sur leur conduite dans la société »,[2] intendesse soltanto di ciò che in siffatto genere aveva composto dal '32 (ultimo anno dello *Zibaldone*) fin allora, sembrandomi quasi impossibile che, non libero mai dalle solite infermità e sempre lavorando intorno al suo vasto poema dei *Paralipomeni,* avesse potuto insieme preparare tutto un nuovo libro di

[1] Disse di averli intitolati così egli medesimo (*Sette anni di sodalizio con G. L.,* Napoli, Giannini, 1880, p. 49); ma non pare che il Leopardi, se li avesse potuti dare alle stampe, li avrebbe voluti intitolare altrimenti, chi consideri sia la loro materia e forma, sia il titolo che già egli usava parlandone al De Sinner e quello già usato per cose simili nello *Zibaldone.*

Noto poi sin da qui che degno di molta considerazione è il lavoro del giovane dottor ERNST SIEBERT (Berlin, C. Vogts Verlag, 1896): *Ein Kommentar zu G. Leopardis « Pensieri »,* dedicato al nome, così caro agli studiosi italiani, di Adolfo Tobler.

[2] *Epist.,* III, lett. 810, p. 42.

argomenti morali. E poi, come non tenere per fermo che si sarebbe voluto giovare dello *Zibaldone,* così ricco non pur di materiali, ma di pensieri belli e fatti specialmente in quel genere? E del resto non è evidente che alludesse ai tesori quivi adunati semprechè accennò ai molti disegni di altre sue opere? Nè credo si possa interpretare altrimenti anche la testimonianza del Ranieri circa i seicento *Pensieri;* di che segue che fra la prima sua affermazione e l'altra (posteriore alla stampa di questi CXI) che non ve ne fossero di più,[1] io starei per la seconda. E oltre alle ragioni di sopra allegate parmi assai più probabile un errore qualsiasi nel Ranieri o in coloro che ne citarono le parole, che non l'aver egli scelto una menoma parte di essi *Pensieri* e distrutto il resto. O perchè non avrebbe fatto di quelli ciò che degli altri scritti leopardiani?

In ogni modo, abbiamo nei CXI *Pensieri* una tal quale unità che vien loro principalmente dall'introduzione: dove l'autore comincia col presentarcisi in persona, mentre nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* ci si era presentato sotto la forma del protagonista. Parlando delle *Operette Morali,* dissi che molta materia filosofica contenuta nello *Zibaldone* non passò in quelle, e toccai insieme dei

[1] *Epist.,* III, p. 420, in nota. Il Viani dice avergli il Giordani scritto ai 20 ottobre 1834: « Dei *Pensieri* mi scrisse parecchi anni fa Ranieri ch'erano seicento. Dopo la stampa m'ha scritto non esservene di più. Distrutti da Giacomo nol credo punto ».

nuovi atteggiamenti che vi assunsero le sole parti che l'autore volle ci entrassero. Or la stessa materia ebbe a subire qui come una nuova riduzione; perchè qui, oltre al mancare ciò che già ne mancava nelle *Operette,* ricorrono assai raramente quelle tesi generali, da cui bene spesso pendeva tutto il discorso. Non più stringenti dimostrazioni e non più larghi ragionamenti polemici; invece, nella maggior parte dei casi, le più rigorose applicazioni dei principii altrove già posti e difesi con tanta cura. Il qual risultato procede non pur dalla forma scelta alla manifestazione dei sentimenti; ma anche più dalla particolar condizione di animo in cui negli ultimi suoi anni si trovava l'autore. A chi, immediatamente dopo le *Operette,* si faccia a leggere i *Pensieri,* questi sembran quasi altrettante sentenze che si potrebbero aggiungere a quelle profferite dai vari personaggi delle prime e segnatamente dai più malinconici. L'uomo, guardato nelle sue relazioni con la natura, è innanzi tutto una vittima, e perciò degno, più che d'altro, di pianto; guardato in se medesimo, egli è anche essenzialmente malvagio e stolto: sempre in balìa di un egoismo che gl'impedisce di esser veramente generoso, e sempre pieno di un orgoglio per cui ripugna alla conoscenza del vero. Or la seconda maniera di considerar la vita ricorre qui più frequente che altrove; sicchè fra le voci, che vi echeggiano, dei tanti interlocutori delle *Operette,* ci sembra di sentire più frequente o più chiara

quella di Tristano. Certo Tristano e Ottonieri sono come due fratelli; ma nel primo il sentimento pessimistico ha manifestazioni più dirette che nel secondo, il quale o lo copre o l'attenua mediante il frizzo e l'ironia.

L'uomo dunque è qui considerato principalmente nel suo ingenito amor proprio, da cui prende principio ogni moto del suo animo, e nell'eterna lotta coi suoi simili. Codesta lotta, infinitamente varia di forme e di effetti, è quella a cui l'autore suole soffermarsi più a lungo, e a cui sempre ritorna da qualsiasi altro spettacolo contemplato prima. Già ce ne accorgiamo dalle sue primissime parole che sono come « la scritta morta » sull'ingresso del doloroso regno, nel quale si propone di guidarci: « Io ho lungamente ricusato di creder vere le cose che dirò qui sotto, perchè, oltre che la natura mia era troppo rimota da esse, e che l'animo tende sempre a giudicare gli altri da se medesimo, la mia inclinazione non è stata mai d'odiare gli uomini, ma di amarli ».[1] Che se, così cominciando, alludeva più propriamente alle cose ch'era per iscrivere subito dopo: « Dico che il mondo è una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi » ec.,[2] riman sempre certo che non molto diversa di significato era la maggior parte delle cose susseguenti. Di fatto, il più degli altri *Pensieri* significa le molestie e i guai innumere-

[1] I. [2] Ibid.

voli che, nelle relazioni e pubbliche e private, l'uomo ha dall'uomo, dai dotti non meno che dagli ignoranti, dagli educati non meno che dagli ineducati, dai grandi non meno che dai piccoli, dagli amici non meno che dai nemini, e perfino da quei pochissimi, da cui parrebbe non dovessimo aspettarci altro che bene. E già, immediatamente dopo quel terribile primo pensiero, ecco che, pur nel secondo, è dimostrata quella « sorta di nullità e della giovanezza e generalmente della vita », che proviene dalla stessa autorità paterna.[1]

Come vedemmo a suo luogo, il Leopardi incominciò assai per tempo a studiare i fatti dello spirito e a cercarne con somma diligenza le leggi; uscendo poi da Recanati, potè avere un assai più largo campo alle osservazioni e agli studi dal vero: lo ebbe in ispecie nel commercio con quegli ordini di persone colte e finamente educate, a cui naturalmente lo avvicinavano le sue condizioni personali. Nella qual gente, se maggiore che nelle altre la gentilezza dei costumi, anche maggiore in proporzione gli parve l'attitudine alla simulazione e a quella padronanza dei propri atti e di tutto se stesso ond'è facile parere non quello che si è, ma quello che si voglia. E già non pochi *Pensieri* sono come la dimostrazione della seguente sentenza: « L'impostura è anima, per dir così, della vita sociale, ed arte senza cui veramente nessun'arte e

[1] II; cfr. CIV.

nessuna facoltà, considerandola in quanto agli effetti suoi negli animi umani, è perfetta ».[1]

Tale impostura egli considerava quasi come un'imitazione o interpretazione di quella usata verso gli uomini tutti dalla comune madre; perchè « la natura medesima è impostora verso l'uomo, nè gli rende la vita amabile o sopportabile, se non per mezzo principalmente d'immaginazione e d'inganno ».[2] Ed egli chiarisce i modi e le forme dell'una e dell'altra impostura, fondandosi più che mai sull'esperienza. Poi, se molti *Pensieri,* per quanto rifatti, conservano il medesimo significato che in altri scritti leopardiani, qualcuno invece esce dalle nuove meditazioni assai diverso da quello ch'era prima. Così avviene del sentimento della noia, che, già considerato in molti modi e spesso come il più triste di ogni altro affanno,[3] qui diviene « il maggior segno di grandezza e di no-

[1] XXIX.

[2] Ibid.

[3] *Pens.*, IV, 112-113 (3 dicembre 1821); VI, 68 (7 ottobre 1823); 126-7 (17 ottobre 1823); *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare; Canto notturno di un pastore* ec.

V. M. LOSACCO, *Il sentimento della noia nel Leopardi e nel Pascal*, Torino, Clausen, 1895. Egli sostiene (p. 13) che nell'allusione leopardiana (quella fatta in sul principio dello stesso *Pensiero*) « dev'essere, fra gli altri, compreso il Pascal, e che codeste conseguenze alle quali si accenna in modo così vago, si devono con molta probabilità identificare con le conseguenze interamente cristiane che lo stesso Pascal desumeva da un'accurata disamina della noia ». Del resto, allusioni e reticenze simili abbiamo visto ricorrere in altri scritti del nostro autore; e, ancor più simile che altra, quella che accennai in proposito di una sua annotazione all'*Inno ai Patriarchi.*

biltà, che si vegga della natura umana ».[1] E ne segue come un improvviso inalzamento di essa natura, ch'era stata più depressa che mai in queste pagine. L'uomo è nel tempo stesso misero e sublime al più alto grado per il sentimento qui descritto, cioè per il suo sempre insodisfatto desiderio dell'infinito e per l'eterna consapevolezza che ne porta seco.

II.

Poi nella medesima austerità di concetti e di parola e nel predominio delle dipinture più tetre, non mancano (e come sarebbero potuti mancare, vivendo sempre il poeta?) quei moti del cuore, che il Leopardi, ragionando di sè, diceva antichi, ma che in lui furono sempre presenti e forti come nati allora allora. Così, l'effetto degli anniversari, specialmente negli uomini « usati alla solitudine, o a conversare internamente »,[2] è proprio quello ch'egli aveva sentito in se stesso, come si vede, per esempio, dall'idillio *Alla Luna,* e che doveva sentire anche scrivendo o rileggendo quelle date apposte da lui, con tanti altri particolari storici, alle pagine dello *Zibaldone.* E poi quell'eterno ritorno sulla giovinezza! È vero che qui ne ricorda principalmente le offese che le vengono dalla for-

[1] LXVIII.
[2] XIII.

tuna e dal mondo,[1] e il ricordo gliene riesce amarissimo; tuttavia a ragionarne gli si ringiovaniscono le facoltà del cuore e dell'immaginazione.

Tra le molte opere da lui meditate, ce n'era una da intitolarsi *Caratteri morali;* la quale, come tutte le altre che con ischerzo malinconico chiamò « castelli in aria »,[2] non venne mai a compimento. Oltre a quell'accenno ch'egli ne fece scrivendo al Colletta, ci è l'altro, posteriore di ôtto anni, nella lettera al De Sinner, citata a principio del capitolo presente. Or io non credo che nei due accenni si trattasse di due opere diverse; pure, se mai, queste si sarebbero dovute considerare come essenzialmente simili. Pensieri sui caratteri umani, e caratteri umani in se stessi descritti, si trovano non di rado insieme presso i più insigni moralisti di ogni tempo; e veramente è tale nelle due specie la comunanza di soggetto e d'intenti, che nell'una c'è sempre qualche cosa dell'altra. Vero è che Pensieri e Caratteri possono trovarsi in una stessa opera in tale sproporzione, da poter quella prendere, secondo i casi, o l'uno o l'altro titolo.

Quanto al nostro autore, inclinato per natura a simili studi e sempre con la mente a disegni di tal genere, quel poco che di essi potè recare ad effetto ha più qualità e forma di Pen-

[1] XXXIV, XLII, XLVII, LXI, LXX, LXXII, LXXIX, CIV.
[2] *Epist.*, II, 357: Lettera .... marzo 1829.

sieri che di veri e propri Caratteri; e perciò corrisponde meglio al titolo che ne scrisse al De Sinner che non a quello che se ne trova nella lettera al Colletta. E veramente, nel maggior numero dei casi, egli è piuttosto intento a cercar l'indole e gli effetti dei nostri sentimenti, che non a descriverli in una supposta persona individua. Scende quanto più gli è possibile nel cuore degli uomini in generale o di una determinata classe di persone; ma di rado all'idea che risulta dalla più attenta osservazione dei fatti, aggiunge il conforto di un esempio concreto, dov' essa idea ci si mostri come in atto. Certo, pur tenendo quel modo, egli riesce a stampar il suo concetto nella mente dei lettori: tale è sempre la forza della sua parola; ma neanche così egli può compensarli di quella mancanza, o, piuttosto, rarità di rappresentazioni personali, in cui è riposta la maggiore efficacia di tal genere d'arte.

E il fatto si spiega, come fu notato in proposito di altri fatti simili, con quelle condizioni di animo per le quali il nostro autore si mostrò sempre poco disposto a dimenticare se stesso per dipingere con tutta fedeltà l'animo altrui. Pure, come dicevo, qualche dipintura di caratteri non manca; e ci basti ad esempio quel cenno sul « vizio di leggere o di recitare ad altri i componimenti propri », ch'egli considerava come « una nuova tribolazione della vita umana »; tanto « che molti eleggerebbero, prima che un piacere simile, qualche grave

pena corporale ».[1] Con quanta evidenza di particolari sono resi il lettore e l'altro personaggio da cui quello vorrebb'essere ascoltato, il piacere sovrumano del primo, le angosce mortali del secondo e gli accorgimenti a cui ricorrono tutti e due per ottenere ciascuno il fine opposto! C'è qualche cosa di esagerato e d'iperbolico, insolita nell'arte leopardiana che qui rasenta la caricatura; e, per entro lo stesso comico, un non so che di amaro e di personale che somiglia una vendetta. Dipinture dello stesso genere ricorrono, per quanto rare, anche nello *Zibaldone;* ne ricorderò due: quella di una madre di famiglia, in cui tutti hanno veduta la stessa madre dell'autore,[2] e l'altra del giovane che, togliendosi alla società e quasi alla luce e all'armonia del giorno, si chiuda negli oscuri silenzi di un chiostro![3] Ma anche in questo e in altri Caratteri morali, che potremmo indicare nelle sue opere, non manca quasi mai un'allusione o un'immagine che ci faccia ricordare di lui che sempre pativa o sentiva se medesimo in qualunque condizione della vita più si patisca.

III.

A meglio intendere il Leopardi come autor di *Pensieri,* citerò il solo La Bruyère, ch'è pur quello a cui forse, più che ad alcun altro moderno, egli

[1] XX. [2] *Pens.*, I, 411 e segg. [3] Ibid., IV, 206.

si avvicinò per molti rispetti. Anche nel Francese era quel pessimismo, onde in tanta parte delle cose umane si vede trionfar la fortuna e soccombere la virtù. Anch' egli insisteva sul valore immenso che nel mondo hanno le apparenze, e, non meno che il La Rochefoucauld,[1] tenea gli uomini in conto di egoisti, ingrati e crudeli per legge di natura; così che l'affliggersene sarebbe stato come dolersi che la pietra cada e la fiamma si volga al cielo.[2] Nati, salvo pochi, al pianto, anzi che lamentarsi del proprio destino, essi farebbero meglio a tenersi preparati in ogni tempo a qualsiasi più grave sciagura.[3] Da queste e da altre sentenze generali non aveva certo a imparar nulla il Leopardi, che vedemmo, giovanissimo ancora, arricchir ogni giorno di novelle prove la sua concezione pessimistica della vita; ma non è meno evidente che molti altri concetti particolari dell'autore francese egli o guardò da nuovi lati o prese come punti di partenza per andare più oltre.

---

[1] Questo medesimo scrittore ha qualche cosa di amaro e di sconsolato che ci fa rammentare di alcune delle più terribili sentenze leopardiane: fra le altre di quelle su i vecchi, ordinariamente egoisti e nemici dei giovani che il nostro autore difese sempre con tanto ardore contro quelli. Ma il La Rochefoucauld vedeva nell'uomo un essere decaduto, e, per conseguenza, il suo qualsifosse pessimismo non poteva essere così assoluto e doloroso, come quello del Leopardi e di altri, fondato sulle stesse proprietà originarie ed eterne dell'umana natura.

[2] La Bruyère, *Caractères*, Paris, Firmin Didot, 1844; cap. XI, 227.

[3] Ibid., 239.

Già uno di quei concetti citò espressamente nel suo pensiero LX: « Dice il La Bruyère una cosa verissima; che è più facile ad un libro mediocre di acquistar grido per virtù di una riputazione già ottenuta dall'autore, che ad un autore di venire in riputazione per virtù d'un libro eccellente. A questo si può soggiungere, che la via forse più diritta di acquistar fama è di affermare con sicurezza e pertinacia, e in quanti più modi è possibile, di averla acquistata ».[1] Ecco ora le parole a cui egli alludeva: « Il n'est pas si aisé de se faire un nom par un ouvrage parfait, que d'en faire valoir un médiocre par le nom qu'on s'est déjà acquis ».[2] Veramente a tale concetto non par che si leghi molto logicamente la giunta del Leopardi; ma è sempre chiaro ch' egli cercasse in quello un' occasione, se non pure un pretesto, di significare sotto nuova forma una delle sue idee più costanti.[3]

Se non fa altre citazioni dal medesimo testo, non però cessa di ricordarsene di quando in quando. Il La Bruyère disse: « L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres: celui qui sort de votre entretien content de soi et de son esprit l'est de vous parfaitement. Les hommes

---

[1] L'aveva già detto, anche citando La Bruyère: *Pens.*, VII, 79-80.

[2] Cap. I, 24.

[3] Cfr. XXIV, LXII, CI.

n'aiment point à vous admirer, ils veulent plaire: ils cherchent moins à être instruits et même réjouis, qu'à être goûtés et applaudis, et le plaisir le plus délicat est de faire celui d'autrui ».[1] E il nostro autore fa un commento e quasi un inasprimento di quelle idee: « Parlando, non si prova piacere che sia vivo e durevole, se non quanto ci è permesso di discorrere di noi medesimi, e delle cose nelle quali siamo occupati, o che ci appartengono in qualche modo. Ogni altro discorso in poco d'ora viene a noia; e questo, ch'è piacevole a noi, è tedio mortale a chi l'ascolta. Non si acquista titolo d'amabile se non a prezzo di patimenti: perchè amabile, conversando, non è se non quegli che gratifica all'amor proprio degli altri, e che, in primo luogo, ascolta assai e tace assai, cosa per lo più noiosissima; poi lascia che gli altri parlino di sè e delle cose proprie quanto hanno voglia; anzi li mette in ragionamenti di questa sorte, e parla egli stesso di cose tali; finchè si trovano, al partirsi, quelli contentissimi di sè, ed egli annoiatissimo di loro ».[2] E seguita parlando della contradizione ch'è fra gli uni e gli altri, e allargando alle proporzioni di una vera calamità ciò che per il La Bruyère non era che una delle tante piccole noie della vita.

Quasi sempre così: oltre a qualche applicazione nuova, una considerazione più generale e

[1] Cap. V, 103-4. [2] XXI.

più amara che nel Francese non fosse. Dove questi scriveva: « Une froideur ou une incivilité qui vient de ceux qui sont au-dessus de nous, nous les fait haïr, mais un salut ou un sourire nous les réconcilie »; [1] il nostro autore, quasi continuando lo stesso discorso e usando persino le parole di « conciliazione » e di « saluto », dice: « Nessuno è sì compiutamente disingannato del mondo, nè lo conosce sì addentro, nè tanto l'ha in ira, che guardato un tratto da esso con benignità, non se gli senta in parte riconciliato; come nessuno è conosciuto da noi sì malvagio, che salutandoci cortesemente, non ci apparisca meno malvagio che innanzi. Le quali osservazioni vagliono a dimostrare la debolezza dell' uomo, non a giustificare nè i malvagi nè il mondo ».[2] Ancora: « Quand on est jeune, souvent on est pauvre: ou l'on n'a pas encore fait d'acquisitions, ou les successions ne sont pas échues. L'on devient riche et vieux en même temps, tant il est rare que les hommes puissent réunir tous leurs avantages ».[3] Or anche qui, dove più si conforma al sentimento del La Bruyère, egli ci dà segno di un'assai più profonda malinconia: « L'uomo è condannato o a consumare la gioventù senza proposito, la quale è il solo tempo di far frutto per l'età che viene, e di

[1] Cap. IX, 191-2. [2] XXV.
[3] Ibid., VI, 132. Un'osservazione del Pope, similissima a questa, il nostro autore aveva testualmente trascritta in *Pens.*, VII, 211.

provvedere al proprio stato; o a spenderla a procacciare godimenti a quella parte della sua vita, nella quale egli non sarà più atto a godere » [1].

IV.

Sono stato più largo che io non soglia di citazioni, perchè da esse ci si fa chiara più che mai quella maniera, consueta nel Leopardi, di trarre dai pensieri altrui nuovi argomenti a sostegno dei propri: qui, in particolare, da quanto di triste o malinconico fosse nell'autore francese, egli deriva nuova evidenza a quella sua molto più dolorosa concezione della vita. In fatto, pure giudicando della virtù e della fortuna al modo che si è visto, lo scrittore francese trovava bene spesso di che lodare gli uomini, e già il sentirsi mosso dalla fede

[1] XLVII. Aggiungo questi altri confronti:

L. B., cap. V, 120-1: gli uomini, non ostante qualsiasi promessa ne abbiano fatta, non tengono mai il segreto altrui: la rivelazione di esso è sempre colpa di chi l' ha confidato. Cfr. L., VIII.

L. B., cap. VIII, 169: si fa tutto il possibile per ottenere onori, uffici pubblici e guadagni, ma non si confessa mai di averli chiesti e neanche desiderati. Cfr. L., XVII.

L. B., cap. XI, 238: la specie di padri, di cui qui si parla, benchè ad essa non sarebbe giusto annoverare Monaldo, quali sentimenti non avrà suscitato nel cuore di chi scriveva i *Pensieri* II e CIV!

L. B., cap. XI, 251: noi cerchiamo la stima degli uomini, pur conoscendo quanto essi siano adulatori, invidi e capricciosi. Cfr. L., LXXXIII.

L. B., cap. XI, 252: è cosa mostruosa che l'uomo sia tanto pronto alla celia e al disprezzo degli altri, quanto a tenersi offeso che altri faccia altrettanto di lui. Cfr. L., XLI.

di poter esser loro di giovamento,[1] sarebbe pur bastato a contenere in certi limiti qualsiasi più sfavorevole giudizio sul loro destino. Ma egli era anche un vero credente; tanto che nell'ultimo capitolo del suo libro [2] considerava le verità della religione come quelle che dànno valore alla vita, e che, rimovendo ogni contradizione fra il cuore e la mente, riducono tutto a perfetta armonia. Da quegli ultimi concetti, come da luogo assai più alto, ei fa cadere una luce che rischiari le tenebrose scene della terra e richiami gli uomini all' adorazione del divino. E poi, se qui avessi a dire espressamente di lui, forse potrei mostrare che non con tutta giustizia il Taine gli negava l' unità sintetica del pensiero; certo, in ogni modo, ebbe quella che procedeva da una fede sincera e che pur bastava ai suoi fini.

Anche rispetto all' arte le differenze tra i due scrittori sono grandi, e specialmente questa, che nel Francese abbondano quei Caratteri dei quali, come ho notato, l'altro è molto scarso. Ciò costituisce uno dei più insigni pregi del primo; il quale se ne inalza forse su tutti i moralisti moderni che coi ragionamenti abbiano voluto accompagnare gli esempi, e coi giudizi su fatti degli uomini le dipinture di tipi umani. E anzi, se imitando Teofrasto non fa opera proprio nuova, secondo che credono alcuni suoi ammiratori, certo se lo lascia molto

[1] *Préface*, p. 21.
[2] Cap. XVI, *Des esprits forts*.

indietro per alcuni rispetti, come parrà manifesto a chi confronti i personaggi dell' uno con quelli dell' altro. Nei personaggi del Greco, che pur ne ha di belli, come l'Adulatore, l'Avaro, il Rustico, il Millantatore, le qualità o proprietà del tipo umano, onde si fa il ritratto, sono poco più che semplici enumerazioni; dove presso il Francese si traducono in atti vivi e mobili al nostro sguardo; come si vede nei caratteri di Arsenio [1] e Fedone [2] e in tutti quelli compresi nel capitolo sulla moda.[3] Anche imitando il Greco, e talvolta nella stessa maniera di concepire un tipo e di atteggiarlo, riusciva a dipinture più ampie e più intense che non quelle del suo esemplare, specialmente quando aveva innanzi una persona vera, ritraendo la quale gli pareva di rendere più fedelmente che mai tutto il suo pensiero sopra taluni difetti o vizi umani.

In ogni modo, con tanta copia di caratteri personali dava maggior rilievo alle idee morali e civili ond' era così ricco, e veniva a fare un'opera più poetica e più abbondante di elementi drammatici, che non fosse alcun' altra concezione di simil genere. Tali pregi di arte, tali qualità rappresentative mancano, come dissi allegandone le ragioni, ai *Pensieri* dell' Italiano. E ora aggiungo, come nuova cagione della sua inferiorità, l' aver egli avuto minor conoscenza del mondo e un campo

[1] Cap. I, *Des ouvrages de l'esprit*, p. 30.
[2] VI, *Des biens de Fortune*, p. 144.
[3] XIII, *De la mode*, p. 318 e segg.

di osservazioni incomparabilmente men ampio e men vario. Ma sarebbe poi ingiusto il guardare i suoi *Pensieri* indipendentemente dalle altre sue prose; chè se altri autori, scrivendo Pensieri e Caratteri, ci misero tutto il loro meglio, tutta la scienza e l'arte propria, il nostro aveva già speso tanta parte dei suoi tesori nelle *Operette,* così pregne d'idee lungamente meditate, e belle di finzioni schiettamente poetiche.

I *Pensieri* dello *Zibaldone* erano, generalmente parlando, meditazioni o speculazioni larghe e continuate sopra vari soggetti, materia destinata a nuovi lavori ideati o rimasti incompiuti. Ma i CXI *Pensieri* sono in gran parte l'ultima sintesi delle molte idee adunate intorno ad antichi e nuovi argomenti. Svolgerli nelle loro idee accessorie e farne molteplici applicazioni, come nelle antiche loro fonti, o congiungerli variamente colle finzioni, come nelle *Operette,* l'autore non più potè o non più volle.

V.

Da quanto finora sono venuto dicendo intorno ai caratteri generali e particolari delle Prose morali, non è forse difficile intendere in che esse propriamente consistano e in che si distinguano così dalle opere, più o meno affini, che meditava il nostro autore medesimo, come da quelle di altri antichi e moderni, alle quali si possano compa-

rare. Si ricordi soprattutto ch'esse, come da principio notai, sono una menoma parte dei molti lavori filosofici da lui disegnati, e che, sintetiche e artistiche insieme per suo deliberato proposito, erano volte a produrre i più degni effetti non meno sui cuori che sulle menti dei contemporanei. Naturalmente dunque egli volle che, coi pregi propri delle opere classiche sopra simili soggetti, esse avessero quelli richiesti dal pensiero e dalla coltura moderna. Il più e il meglio di quelle sue prose sono i dialoghi, specie di componimenti per cui ebbe una costante predilezione. Non so intendere perchè nella sua *Crestomazia* non ne abbia dato che alcuni brani, presi bensì dai dialoghi di autori famosi, ma che tuttavia non potevano valere come modelli del genere; mentre di altri generi letterari diede esempi compiuti: senza dire che i dialoghi interi non mancavano nelle Antologie o Crestomazie che, disegnando la sua, pur tenne di occhio.

In ogni modo riman sempre certo che nelle *Operette* egli volle infonder vigore e bellezza nuova alla prosa morale e particolarmente alla forma dialogica: anche perchè questa, più di ogni altra forma letteraria, era venuta sempre scadendo negli ultimi tempi, e non si era gran fatto avvantaggiata neanche dell'opera degli scrittori nuovi più celebrati. Non dico del Bettinelli, sempre fiacco e artificiato in ogni sua cosa, e di altri non sommi, come Pietro Verri e forse lo stesso Alessandro per

quel tanto di sostanzialmente dialogico ch'è nelle *Notti romane;* ma neanche dell'Alfieri e del Parini potrebbe affermarsi che, con qualche loro saggio di dialogo, abbiano molto aggiunto a quel rinnovamento da essi medesimi compiuto in altri generi. Sicchè a trovare egregi esempi in qualsiasi specie di dialoghi italiani, occorreva sempre risalire al Galilei, al Tasso e ad altri insigni cinquecentisti. Che se pure del buono si fosse voluto cercare fra i moderni, non si sarebbe trovato, come vedremo or ora, che nel Gozzi; e anche presso lui, nel solo genere che tiene più del drammatico e del comico che del serio e del filosofico.

Or il Leopardi, secondo la natura dei dialoghi che andava meditando, si accostò all'uno o all'altro dei più insigni modelli italiani o dell'antichità classica. Dove si proponeva d'introdurre molto della preparata materia e dar ampio luogo alla discussione e al ragionamento, quivi si avvicinò ai due sommi sopra citati, e forse, si può aggiungere, più al Galilei, quando si trattasse di soggetto essenzialmente scientifico, e più al Tasso, quando di argomenti più propriamente psicologici e più capaci di muovere l'immaginazione. Nell'un caso, vediam prevalere quella forma di discorso ch'egli stesso chiamava dimostrativa: forma piana, alquanto arida in apparenza, ma presso lui sempre lucida, perchè pregna d'idee lucidamente percepite; nell'altro, una maniera non intrinseca-

mente diversa, ma più compenetrata d'impressioni personali e di elementi soggettivi. Se queste distinzioni paion troppo sottili, non è però dubbio che molto del Tasso ei ritenne in quella che, col Bonghi, sull'esempio dei Tedeschi, direi membratura (*Gliederung*) del dialogo,[1] e anche nella forma generale, nella cornice, che volle del tutto simile alla tassesca in qualche dialogo, pure diverso per sentimenti e per immagini da quell'esemplare.

Non credo poi che, per riscontri o rassomiglianze di qualsiasi specie, si potrebbe mai inferire ch'egli si fosse accostato di eguale o anche di minore distanza alla forma dialogica di Platone.[2] Già, ragionando dei suoi dialoghi polemici, mostrai quanto da quella forma si mantenesse lontano; e anche per il raffronto di altri suoi dialoghi, dove specialmente sia grande il dissenso fra gl'interlocutori, risulterebbe evidente tutta la differenza delle due contrarie maniere. L'una, analitica per eccellenza, intesa a far sì che il vero emerga a poco a poco anche dalle parole dei personaggi che lo negavano o ignoravano;

[1] *Teeteto* cit., p. LIV.

[2] Come esempio di particolari riscontri, noterò questo. Nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico,* il secondo personaggio, replicando, dice: « A un presupposto favoloso risponderò con qualche favola »; il che ci fa ricordare di quella risposta di Socrate a Teeteto: « Ebbene, senti un sogno in scambio d'un sogno ». E il Bonghi annota: « Chiama sogno una dottrina sentita esporre, e di cui non gli resta a mente tutta la deduzione e il fondamento » (*Teeteto* cit., p. 161, 233). La qualsiasi somiglianza non è tanto nel concetto, quanto nella forma della replica.

inesauribile nei dubbi, nei tentativi, negli assalti e contrassalti delle parti avverse; sicchè la vittoria riesce tanto più grata quanto più faticosa. L'altra, la maniera del Leopardi, scarsa di analisi, recisa nelle affermazioni, impaziente di contrasti e bramosa di guadagnar al più presto quelle cime donde si domini lo spazio e si abbia visione di cose lontane. È vero, come già dissi e giova sempre ricordare, che, nel più dei suoi dialoghi, egli non metteva se non una parte della materia propriamente scientifica da lui raccolta; ma, prendendo quelli quali sono, le differenze che vo notando parmi debbano sembrar sempre evidenti. Certo, l'indole del suo ingegno e dei suoi studi e ancor più i fini che s'era proposti bastavano ad allontanarlo dalla maniera platonica; ma non è improbabile che a ciò possa aver in qualche modo contribuito quella singolare avversione che, da un certo tempo in poi, non cessò mai di sentire per le dottrine del filosofo greco. E già, nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio,* non appena il primo ebbe alluso al *Fedone,* il secondo prorompe in parole che si direbbero un'amara invettiva. Poi quanta altra contradizione ai suoi pensieri sull'origine delle cognizioni dovè il Leopardi avvertire nel *Teeteto,* e quanta a quelli sul fondamento della morale e sul piacere nel *Filebo!*

VI.

Ma, se nei suoi dialoghi si guarda agli elementi più vivaci e più schiettamente satirici e comici, ben si può affermare che in nessun altro autore antico o moderno, il nostro dovè trovare tanti esempi e ispirazioni quanti in Luciano. Molto potè sempre Luciano sugli ingegni più snelli ed arguti d'ogni tempo e luogo; e anche in quella loro grande diversità di credenze e di cultura, suscitò sentimenti e immagini più o meno conformi ai loro particolari fini. Lascio ogni altro esempio straniero e degli stessi italiani, e solo ricordo, come il più vicino al Leopardi, quello, testè accennato, del Gozzi. Senza dire, chè qui non importerebbe, della sua minor profondità al confronto di Luciano e delle molte altre differenze intrinseche ed estrinseche, mi basti notar quella fresca vena di concetti e di arguzie onde il Gozzi avvivò tutta la nostra prosa: e la sua ben si può considerare come la prosa classica più moderna che avessimo avuto sino allora. Un secondo fatto di molta importanza storica è questo, che il Gozzi, col grande modello antico, n'ebbe alla vista un altro, moderno e anche insigne: quello dell'Addison. E, benchè in proporzioni e in guise diverse, i due esempi concorsero presso lui a quella più genial maniera d'immaginare e di scrivere e a quella maggior conformità dell'arte alla vita,

ch'è sempre il pregio sovrano di ogni opera poetica.

Ma, dopo lui, su nessun altro dei nostri, l'esempio di Luciano doveva riuscire così felice come sul Leopardi. Ne abbiamo i segni più certi in quelle particolari forme di finzioni e di celie che si riferiscono ai fatti d'indole astronomica e mitologica: fatti che l'autore o prende quali sono nelle classiche fonti, o trasforma a suo modo, o inventa di pianta pur su quei medesimi tipi antichi. Se non che, in Luciano, più che un modello, egli ha un ispiratore; talvolta può accettarne suggerimenti e motivi determinati; può trarne questi e simili vantaggi, ma sempre procedendo pieno dei pensieri, dei fini morali e artistici tutti suoi, sempre persuaso che il meglio debba e possa venirgli dal proprio spirito. Come il proprio sentimento personale non gli venisse mai meno, può scorgersi anche da certe finzioni dove più particolarmente si volgono in beffa i pregiudizi e gli errori scientifici e storici. Quivi, per entro la qualsiasi imitazione lucianesca, ci sembra talvolta di sentire lo stesso autore del *Saggio sugli errori popolari degli antichi;* pur così alieno, allora, dai fini che doveva proporsi fra non molto, così dommatico, così teologizzante! Nè quell'impressione c'inganna; perchè, davvero, col mancar del suo teologismo, non era mancato il sorriso; e l'errore, se non più religioso, continuava a parergli eternamente umano. Così la materia e le cagioni permanevano: solo

che allo storico della Chiesa era succeduto il filosofo; il quale, per giunta, finì coll'annoverare fra gli errori umani quelle credenze religiose ond'egli medesimo era stato l'apologista.

Se poi, oltre all'esempio antico, se ne volesse cercare un moderno, a cui egli, per qualche rispetto, più s'accostasse, dovremmo ricordarci del Voltaire; come del resto parmi evidente anche da quei particolari riscontri che ne feci in proposito di alcune Operette. E già, dove si trattava di schernire l'ottimismo, le cause finali e i dommi religiosi, in qual altro autore degli ultimi tempi avrebbe egli trovato maggior consonanza di pensieri che in quel Francese? Ad altri insigni moderni, i cui esempi, anche mancando ogni derivazione o imitazione, potevan concorrere pur col confronto a illustrarne la mente e l'arte, accennai qua e là nel presente discorso; ma qui voglio aggiungere quello dello Swift, il cui sarcasmo vince di profondità e amarezza tutti gli altri esempi moderni. Or di tanta amarezza, che talvolta rasenta la crudeltà, mitigata soltanto dall'arte, abbiamo qualche esempio in parecchie delle cose leopardiane: e non pur nelle sentenze, ma, non di rado, anche nella natura delle immagini e del frizzo. Già nel primo abbozzo, testè citato, del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo,* gli animali, sostituiti poi nella redazione definitiva da questi due interlocutori, avrebbero arieggiato anche più da vicino quei personaggi bruti a cui lo

Swift, in alcune parti dell'opera sua, mise in bocca le più feroci allusioni alla natura umana.[1] È vero che non piccola somiglianza avrebbero anche avuta con alcuni interlocutori dei dialoghi del Gelli; ma l'acre del lor discorso, rimasto sempre ai due personaggi che ora li sostituiscono, è assai più conforme a quello tutto proprio dell'autore inglese.

Più dello stesso Voltaire, il nostro autore ci fa rammentare dello Swift anche là dove, pur con la semplice e nuda rappresentazione, viene a deridere quella necessaria relatività di ogni conoscenza e quella meschinità di ogni cosa umana, che vanno sempre congiunte colla nostra forsennata prosunzione di saper tutto e di essere noi i primi fra tutti i viventi. Lo stesso vorrei dire di quell'Accademia dei Sillografi, che, con le sue proposte di premi e colle sue vagheggiate invenzioni di nuove macchine per l'incremento dei beni morali, rende immagine dell'Accademia di Lagado; la quale, presso l'autore inglese, mossa da simili intenti, adoperava simili mezzi. E poi, anche in essa, era quel professore inteso a promuovere con operazioni meccaniche l'incremento delle cognizioni speculative:[2] un vero Sillografo, un vero precursore, benchè non un ascendente, dei Sillografi leopardiani. Ma nelle relazioni e nelle

[1] *Travels.... by Level Gulliver,* e specialmente nella parte quarta: *A voyage to the country of the Honyhnhnms,* in *The Works of* J. SWIFT, London, Bell and Daldy, 1870, due volumi.

[2] *Travels,* cap. V, vol. I, 48 e segg.

somiglianze di qualsiasi specie, che si possan avvertire nel nostro autore, è sempre necessario cercare quel sovrano concetto speculativo e quel poetico sentimento, che lo distinguono da quanti altri abbian con lui comunanza di concetti e di forme.

VII.

Anche le cose di cui s'è discorso fino a qui, conferiscono a chiarire i modi ond'egli intendeva rinnovare intrinsecamente i generi letterari da lui trattati. Era naturale che volesse insieme adoperare una forma di scrivere che fosse la più confacente a quel fine e anche agli altri mezzi artistici volti ad ottenerlo. Ma già questa era come una parte della impresa, proseguita sempre con ardore immenso, di rinnovare, oltre che le particolari forme corrispondenti ai vari generi di arte, tutta la prosa italiana. Quei suoi vasti disegni io non potrei seguir neanche nelle loro linee generali: convien dunque che mi contenti a una rapidissima occhiata.

Nel Leopardi è da considerare un periodo di pratica, anteriore ad ogni teorica e appartenente al tempo in cui, giovanissimo, attese a studi e lavori di erudizione e di storia. Or in quei lavori, e segnatamente nel *Saggio sugli errori popolari degli antichi,* già si avverte la presenza di uno scrittore rapido, vigoroso, perspicuo, mosso da un

cuore tenero e caldo, e sempre felice anche nelle espressioni dei pensieri più sottili. Pregi di natura, non bene osservati da alcuni critici che non cessaron mai di esagerare il biasimo, già eccessivo, che di quella sua prima maniera fece l'autore stesso: pregi sempre rari, coi quali, anche senz'altro, si può riuscire a qualche buon effetto; ma senza i quali non c'è più classicismo e studio di buoni autori che tenga: e sarebbe superfluo l'insistervi. In ogni modo, solo dopo quel primo periodo, tutto pratica, si può dire che incominciasse anche la teoria, concorde con quella o no, secondo i casi e la maniera che siamo per vedere. Da quel tempo, sempre più frequenti le osservazioni e le indagini sui principii del bello e dell'arte, sempre più intensi gli studi di stile e di lingua sugli autori greci e latini e sugli italiani.

Quanto agli ultimi, sostengono alcuni che incominciasse dai trecentisti; io potrei invece dimostrare che a questi si volse più tardi,[1] se tal ricerca non mi paresse vana in proposito di un uomo che, con le sue straordinarie facoltà native e studiando giorno e notte, giungeva in brevissimo spazio di tempo a trar profitto da un gran

[1] Per es. (*Epist.*, I, 74), scrivendo il 30 maggio 1817 al Giordani diceva: « Non è maraviglia che io non mi sia accorto prima di questa parentela [tra la lingua italiana e la greca] tanto evidente.... perchè fin qui de' prosatori nostri ho avuto per le mani piuttosto i cinquecentisti e gli altri che i trecentisti ».

numero di autori antichi e moderni, e a far subito suoi gli spiriti e le forme dei poeti e dei prosatori, come, maravigliandosene egli stesso, lasciò scritto in qualche luogo dello *Zibaldone*. Citai a prova per altri fatti della sua storia e citerò anche per questo, di cui qui si ragiona, le prime sue lettere al Giordani. Sono in esse già notevoli, da una parte, i giudizi critici, e, dall'altra, lo stesso scrivere elegante insieme e vivace: due qualità non facili a trovarsi congiunte, o non fino a quel grado, negli stessi italiani contemporanei più famosi. E non importa che si tratti del solo genere epistolare; perchè, oltre ai pregi che questo ha naturalmente comuni con gli altri generi tutti, in esse lettere i pensieri sopra i più svariati argomenti sono tali da potersi annoverare, anche quanto a perfezione di forma, tra quelli scritti più tardi e che fanno parte da se stessi.

Intorno al medesimo tempo incomincia ad aprircisi allo sguardo lo *Zibaldone,* dove quella, dirò, vena teoretica si va sempre più allargando in una fiumana di osservazioni, di giudizi e di teoriche, più o meno compiute e talvolta anche più o meno contradittorie; mentre, nel tempo stesso, i *Pensieri* a ciò consacrati e quelli, numerosissimi, di ogni altro genere possono considerarsi come un'infinita serie di esempi della maniera onde uno spirito grande e sempre più ricco d'idee si estrinsecava quotidianamente nella parola, bramoso di conseguire in essa tutta la possibile perfezione.

VIII.

In questo soggetto uno dei criteri per noi più importanti dovrebbe esser quello di distinguere le molte teoriche che il Leopardi accettò o discusse in astratto, dalle altre che veramente attuò nella sua stessa pratica; e specialmente distinguere i principii estetici più generali che, secondo le occasioni, ebbe ad esaminare insieme coi sistemi filosofici onde facevano parte, da quei principii e da quelle norme che desumeva dallo studio della natura umana e dagli esempi dei moderni, e specialmente francesi, ammirati questi anche per la loro incomparabile efficacia su tutta la cultura di Europa. Così, chi ben guardi, egli ebbe spesso una estetica, una ragion poetica e un complesso di concetti sull'arte della parola non sempre concordi con le teoriche da lui medesimo speculate, o riconosciute vere in filosofi di professione. Vorrei persino dire che, con quel primo ordine di principii e di norme, egli venne a farsi come una specie di ragione pratica dell'arte; la quale, certo, non differì da quel secondo ordine di teoriche quanto la sua filosofia pratica dall'altra espressamente speculativa, ma che, in ogni modo, la superò sempre di forza sull'animo dello scrittore.

Poichè qui si ragiona più particolarmente della prosa, credo poter chiarire un tal punto, assai meglio che altrimenti, col riferirmi all'esempio del

medesimo *Zibaldone*. In esso, come si sa, è tutta la precipua sostanza delle Prose morali; e nulla sarebbe dunque tanto profittevole agli studiosi quanto il seguirne il passaggio dall'uno alle altre: il seguire, dico, i criteri, le industrie e, insomma, il molteplice lavoro, onde in quella foltissima selva di pensieri si cerca e si mette in cima l'idea da cui possa scaturire una luce che illumini il tutto; quel lavoro inteso a dare alle idee atteggiamenti e movenze, direi, personali e un'eleganza e una grazia procedenti dalla stessa verità delle cose, e che, con l'eleganza e la grazia ammirata nei maestri dell'arte, avessero la somiglianza che viene, non dall'imitazione, bensì dall'essere generate dallo stesso amore, onde quei maestri furono mossi.

Un siffatto seguire la materia che, non di rado, già bene atteggiata nel medesimo *Zibaldone*, assunse nelle *Operette* le più squisite forme dell'arte, riuscirà tanto più proficuo in quanto può talvolta aver luogo per tutta una lunga gradazione di forme assunte di mano in mano da uno stesso pensiero: forme sempre più perspicue, sempre più vicine a quella infine mantenuta. Ciò, ad esempio, avviene per parecchi pensieri che, prima ch'entrassero nell'*Ottonieri*, vediamo così fatti e rifatti, senza la pur menoma alterazione di sostanza, da riuscirci ben arduo l'intendere a qual maggior grado di perfezione il Leopardi ancor potesse mirare. E sempre più ci persuadiamo che chi voglia chiarirne al possibile l'arte debba, più che comu-

nemente non si faccia, porre mente a quelle sue maniere raziocinative e descrittive onde ritrasse le idee, a tutti quei suoi mezzi intrinseci di stile, e, quindi, dar loro la debita parte nella produzione di cose tanto squisite.

Poi la stessa eleganza derivata dai classici e specialmente dagli italiani antichi, appunto riuscì presso lui così bella e rara, perchè, con quei preziosi elementi soggettivi, egli potè farla sua, convertirsela in una seconda natura. Un vero amore era il suo per quell'arte e per quel tempo; e quando un giorno volle tentare una riproduzione vera e propria dai Trecentisti, egli intese non tanto a ingannare con simile scherzo gli stessi dotti, quanto, o innanzi tutto, a procurarsi come una sodisfazione di artista; e veramente, nel comporre il *Martirio de' Santi Padri del Monte Sinai,* (1822), i suoi fini mantenevano ancor qualche cosa di quelli che toccai in proposito dell'*Inno a Nettuno.* Con lo stesso piacere dello scherzo, con lo stesso amor della lode, in lui si congiungeva, anche più forte, l'affetto a ciò che parvegli in qualsiasi modo peregrino o leggiadro sì nell'arte e sì nella vita. Come poi, e fino a qual punto, la classicità italiana ei credesse compatibile anche con qualche componimento dove pur intendeva significar tutto il suo stesso pensiero, mostrò nella *Storia del genere umano,* la cui forma per più rispetti ondeggia fra la maniera dei migliori Trecentisti e dei Cinquecentisti. Ma già in ogni suo tentativo

d'imitazione, per quanto sapiente, il Leopardi sentì subito come avessero a patirne quegli elementi soggettivi che presso gli artisti sommi conservano sempre il dominio su tutto il resto. E naturalmente volle che lo conservassero anche presso lui, come difatti vediamo essere avvenuto nel più delle altre prose, dove il classicismo, sebbene in modi e gradi diversi, è sempre come avvivato e individuato da quegli elementi.

IX.

Ma qui occorre chiarire un altro punto. La prosa del Leopardi non sembra a tutti così moderna qual egli desiderava che fosse, nè conforme a quei criteri e principii da lui ampiamente svolti nei suoi molteplici scritti. Fin dalla prima giovinezza, come tutti sanno, aveva accennato alla necessità per lo scrittore di ravvivare la lingua letteraria con l'uso vivente, fiorentino e toscano, e ai vantaggi che gli stessi dotti potevano trarre dal por mente alla parlata della « plebe ».[1] Poi, non certamente acquetato alla contraria opinione del Giordani, come parrebbe da quelle sue stesse lettere ove di ciò si ragiona, aveva, con sempre maggior larghezza d'intenti, continuato a battere sulla predetta necessità d'indole insieme letteraria e civile; perchè il rinnovamento di tutta la letteratura, ond'era parte

[1] *Epist.*, I, 77; cfr. ibid., 63.

integrale quello della prosa, sarebbe riuscito a vantaggio anche delle sorti nazionali.

Dopo tutto ciò era naturale che a molti paresse di scorgere una vera contradizione fra la teorica e la pratica del nostro autore. Certo è innegabile ch' egli scrisse le sue prose in una lingua schiettamente letteraria, e che più tardi, correggendole, ben poche cose vi modificò secondo l'uso moderno. E poi vari, anzi incerti i criteri delle sue correzioni; e la sola saldezza che vi si possa riconoscere è quella dell'essersi cercata piuttosto la maggior bellezza e perfezione artistica che non le qualità moderne dello scrivere.[1]

Vero, ma codesta verità di fatto non basta a chiarirci appieno gl' intendimenti e l'arte del Leopardi; a ciò occorre ben altro. Per lui, il nuovo, il moderno non era precisamente lo stesso di quello che noi, dopo il sovrano esempio del Manzoni e i molti studi che si son fatti sull' argomento, per tale intendiamo. Era piuttosto lo stesso antico, continuato e adattato ai tempi nuovi, anzi modificato solo per quanto fosse necessario alle esigenze di questi; e anche tali modificazioni andavano fatte con quel rispetto che noi dobbiamo a così glorioso retaggio dei padri nostri. Pure in queste materie, dunque, è da avvertire quel sentimento che non manca mai in qualsivoglia ordine

[1] Vedi le osservazioni fatte in questo proposito dal DELLA GIOVANNA nel suo citato lavoro: *Le prose morali di G. L.*, p. 23 e segg.

di concetti leopardiani, e anzi prevale sopra ogni altra forza contraria, dove si tratti di arte e di esempi classici. Per il Leopardi la lingua dei nostri autori antichi « supera di ricchezza, di potenza, di varietà tutte le lingue moderne, salvo forse la tedesca; di bellezza avanza d'assai tutte queste lingue senza eccezione nè dubbio alcuno, d'altri pregi è superiore, non solamente a esse lingue, ma alle antiche eziandio ».[1] E, mentre così pensava della nostra lingua antica, giungeva dall'altra parte ad affermare che una nostra lingua moderna non esistesse neanche; tanto che un italiano, per quanto dotto e « ancorchè peritissimo di tutte l'arti e artifizi dello stile; volendo perfettamente scrivere in italiano, ed essendo, per ogni altro riguardo, capacissimo di perfettamente scrivere, si trova mancare affatto della lingua in cui possa farlo, non solo perfettamente, ma pur mediocrissimamente ».[2]

Con tali concetti, sempre in lui sostanzialmente immutati, nulla di più naturale ch'egli sempre fermamente e cordialmente volesse due cose. La prima, che quella loro incomparabile lingua antica, non potendola imparare dalla balia, gl'italiani imparassero « con lunghissimi sudori, e profonde ricerche sulle sue proprietà, e continuo esercizio di leggerla e di scriverla, e assiduo ed attentissimo studio de' suoi classici che sono

[1] *Pens.*, V, 318. [2] Ibid., V, 320.

in grandissimo numero ».[1] La seconda conseguenza, non meno necessaria, era « che volendo dare alla moderna Italia una moderna letteratura, conviene non già mutare la sua antica lingua, nè disfarla, nè rinnovarla, ma, salvi i suoi fondamenti, l'indole e proprietà sua e tutti i suoi pregi secondo le loro speciali e proprie qualità, rimodernarla, e fare in modo che la lingua moderna italiana illustre sia propriamente una continuazione, una derivazione dall'antica, anzi la medesima antica lingua continuata ».[2]

Queste sentenze contengono il suo vero pensiero intorno alla prosa italiana: pensiero che, nonostante ogni modificazione apparente o temporanea, rimase sempre lo stesso, perchè corrispondeva ai più costanti concetti leopardiani su tutta la letteratura e su i sommi fini dell'arte. Ma le medesime sentenze, oltre ad esserne tra le formole più precise, hanno questo di particolare, ch'esse appartengono al 1823, cioè al tempo stesso in cui egli aveva già concepito e, si può dire, anche incominciato a scrivere le *Operette*. Ei disse composte le prime venti, che pur fanno i tre quarti del tutto, nel '24; siamo dunque sempre là, e si può anzi aggiungere che la materia dei relativi *Pensieri* si era sempre più accostata a quella forma definitiva; tanto che l'anno indicato dall'autore è più veramente da considerarsi come quello in cui

[1] *Pens.*, V, 321. [2] Ibid., V, 319.

esse furono compiute. Frutto, quanto alla sostanza, delle idee giunte a maturità intorno a quel tempo, esse sono anche il frutto, quanto alla forma, dei criteri intorno all' arte e alla prosa venutisi fino allora sempre più fermando nella sua mente.

Quella dunque era la forma della nuova prosa ch' egli vagheggiava da più tempo; proprio quella, e non già un' altra o assai più moderna, o moderna del tutto, come da molti si continua a credere pur dopo la stampa dello *Zibaldone*. Anche ciò che ne sapevamo prima sarebbe dovuto bastare a impedir quell' errore; e già i criteri onde compose la *Crestomazia* dei prosatori (1827) erano sufficienti a chiarirci e la teorica e la pratica a cui nello scrivere si attenne egli medesimo, e voleva si attenessero gl' Italiani. Ma dopo i nuovi documenti, come non veder subito di quale specie di prosa egli intendeva parlare e in che propriamente per lui consisteva la modernità della stessa? Come attribuirgli persino concetti simili o identici a quelli del Manzoni, s' egli aveva espressamente e costantemente parlato o inteso della lingua antica così rimodernata da divenire una lingua moderna *illustre?* Il vero è che l' uso vivente, e quando la prima volta che ne fe' cenno espresso, e sempre che gli fosse poi tornato a parere necessario, doveva essere subordinato all' indole di quel nostro antico linguaggio, fonte inesausta di ogni rara qualità che un italiano cercasse al suo

scrivere, degno di studio infinito e quasi di un culto, in cui quello stesso italiano dovesse perdurare sino alla fine. Se questi erano i suoi principii sostanziali, in che dunque consiste la contradizione fra essi e la forma usata nelle *Operette?* Ma già, come dicevo, in quei suoi desiderii e criteri di una prosa moderna, si è voluto veder tutta una maniera di pensare in fatto di arte, molto diversa da quella ch'egli tenne sempre per la sola vera, e molto più conforme che non fosse possibile alla maniera dell'autore dei *Promessi Sposi.*

X.

Questo, ch'è un punto di moltissima importanza, altri, spero, vorrà discutere con più agio e maggior competenza che non ho io. Non aggiungerò dunque che poche e rapide osservazioni.

La sola idea di una lingua italiana moderna illustre, se, da una parte, basta a chiarirci il vero pensiero leopardiano, ci fa intendere, dall'altra, tutto l'intervallo che lo divide da quello del Manzoni e anche le conseguenze contrarie che se ne possono derivare. Ma i critici sono forse stati tratti in inganno dalla vera somiglianza di altre sentenze dei due autori sul medesimo argomento: cioè, sulla necessità di una prosa più corrispondente al pensiero moderno, sulla insufficienza dei nostri vocabolari che non rappresentano un

uso vivo, come, ad esempio, lo rappresenta quello dell'Accademia francese, sull' efficacia degli scrittori italiani, scarsa nel loro paese e quasi nulla altrove, e in ispecie sulle condizioni storiche e letterarie degli stranieri in ciò molto più fortunati di noi. Già anche per tali e simili idee, non pare che da alcuni critici siasi fatta la debita attenzione a ciò che fin dalla seconda metà dell'altro secolo avevano scritto l'Alfieri, il Cesarotti, il Beccaria, Pietro Verri, il Baretti [1] e gli altri nostri che prima sentirono le aure dei nuovi tempi, i progressi fatti dalle letterature straniere e le cagioni di tanta loro differenza colla nostra. A torto dunque si vuol fare del Leopardi un vero precursore del Manzoni anche per quei pensieri nei quali era stato egli medesimo precorso alla maniera che si è vista. Doppio dunque l' errore; perchè non meno a torto la pratica del primo hanno giudicata contraria a quei suoi medesimi concetti sulla necessità di una lingua italiana moderna, i quali eran anch' essi diversi da quelli del secondo.

Di siffatta diversità è bene cercare qualche ragione più intima. Per quanto il Leopardi sentisse il moderno, non però ebbe del popolo tutto quel concetto e quel sentimento che gli sarebbero bisognati perchè a quello si fosse potuto accostare

[1] Quanto al Baretti in particolare, è da riconoscere, come disse L. Morandi (*Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire,* Roma, Sommaruga, 1882, p. 151), ch'egli « diede perfino l' intonazione alla nostra prosa moderna ».

quanto occorreva con tutte le forme della sua arte. Eppure, in Italia, oltre al Manzoni, già non pochi altri minori s'erano messi per quella via, e, se non tutti con facoltà e valore proporzionato all'impresa, certo con intendimenti sicuri e con sufficiente coraggio. Le dottrine romantiche, quelle di un cristianesimo che, quasi rinnovellato dopo tante tempeste, bramava di far suo anche il sentimento filantropico degli enciclopedisti, e i nuovi esempi letterari provenienti dalla Francia e dalla Germania, ora distinti, ora, e più frequentemente, congiunti o confusi nei loro effetti, avevano già ingenerata una più larga e più calda maniera d'intendere il popolo e di voler esserne intesi.

Or di tali maniere il Leopardi non si penetrò mai interamente; e anche quando si direbbe che consentisse del tutto cogli uomini nuovi, anche allora, chi ben guardi, molto ne dissentiva quanto ai recenti concetti intorno al popolo, alle relazioni tra esso e gli scrittori e agli obblighi particolari di questi ultimi. Ricordo, ad esempio, quella sua così spesso citata lettera del 21 maggio 1819 al Montani: quivi parla espressamente della necessità di « libri veramente nazionali » e del « popolo che sempre più s'alza »;[1] si aggiunga ch'era allora nei suoi anni più caldi e più pieni di sogni e di aspirazioni alla gloria: ma quanta differenza in quello stesso ordine d'idee doveva pur correre

[1] *Epist.*, I, 201.

tra lui e l'insigne pubblicista lombardo! Quando parlava di popolo, ei soleva intendere piuttosto delle sole classi sociali a cui avevano principalmente guardato i suoi prediletti filosofi del secolo XVIII, che non insieme di quelle e degli altri ordini inferiori che la storia e l'arte avevano cominciato a tener in maggior conto che mai. E aggiungo che a tale sua scarsa partecipazione, o, se si voglia, avversione, contribuiva in ispecie il nuovo sentimento religioso, prevalente soprattutto nell'arte, e così discorde non pur da quel classicismo al quale, rifacendosene tutto, lo vedemmo consacrarsi nel suo tempo giovanile, ma, e anche più, da tutta la sua filosofia.

Non dunque, o non propriamente, in quei nuovi concetti sul popolo e sull'arte egli fu veramente moderno, bensì, e anche sorpassando gli italiani contemporanei, negli ardimenti del pensiero e della coscienza, nell'intuizione di molte idee universali che poi furono più ampiamente svolte dopo lui, nel sentimento della natura, in quel paganesimo tutto proprio dei maggiori poeti degli ultimi tempi, che ne trassero cagione a dar nuova forma alle loro idee più sublimi, e, in ultimo, nell'arte della parola rinnovellata in quella stessa sublimità di pensieri e di dolori. È chiaro dunque come, anche per le ragioni predette, non potesse avere intorno alla lingua gli stessi criteri e sentimenti del Manzoni e come invece dovesse averli più o meno diversi. E neanche è vero che discordassero dalla sua pratica, perchè

più liberi e moderni che non questa. Era invece da notare che, se più tardi quella concordia parve incominciasse a venir meno, ciò accadeva in senso contrario: nel senso, cioè, che non la teorica fosse più moderna della pratica, ma, invece, questa più di quella. Quella, essendo parte integrale dei più saldi pensieri leopardiani, difficilmente si poteva mutare nella sua sostanza; ma la pratica sì, perchè all' impulso dei tempi nessun grande autore può, anche volendo, sottrarsi interamente. E già nel *Dialogo di Tristano e di un amico* è stato giustamente avvertito un più libero e sciolto andamento del discorso, che molto lo diversifica da quello dei dialoghi più antichi. Ma più numerose e più chiare testimonianze dello stesso fatto si hanno nello *Zibaldone;* dove, coll'andar del tempo, si direbbe la prosa divenisse ognor più schietta e più rapida e ognor meno lontana dal linguaggio che supponiamo parlato dall' autore stesso.

XI.

A tali impulsi del tempo e del suo cuore di artista egli avrebbe ceduto sempre più, se avesse potuto compiere i lavori che s'era proposti intorno a soggetti diversi da quello a cui appartengono quasi tutte le cose che gli venne fatto di condurre a fine. Il genere filosofico, e in ispecie morale, era veramente il genere più conforme alla sua natura

e ai suoi studi; nè si può dire ch'egli ne uscisse veramente mai, neanche coi suoi *Canti*, quasi tutti animati dalle stesse idee e da quei fini superiori che diedero origine alle *Operette*. Ma ciò non gli tolse di disegnare molti altri componimenti sopra i più svariati soggetti: romanzi, novelle, bozzetti, racconti; materie tratte dalla storia, dalla vita comune e dai costumi paesani e campestri. Se ne avevano già molte tracce nelle sue opere e nelle Carte del De Sinner, ne abbiamo ora altre nuove e non meno importanti nelle Carte napoletane, e specialmente nello stesso *Elenco* ch'ebbi a citare poco avanti. Or, tra tali opere, ce ne sono due intitolate: *Racconti piacevoli e interessanti, in buona lingua, tratti da Viaggi, Cause celebri, Vite di Santi*, ec. *Favole e novelle non morali. Lo Cunto de li cunte, racconti popolari italiani, favole puerili, dove brilla l'immaginazione, in buona prosa italiana.* Noterò di passaggio che il Leopardi segnava qui *Lo Cunto* del Basile com'esempio da avere presente allo sguardo nell'ideare i suoi componimenti di egual natura, allo stesso modo che nel predetto *Elenco*, e per altre delle sue opere disegnate, notava il *Werther*, i *Frammenti* del Cousin, le *Idee naturali opposte alle soprannaturali di Holbach* e i nomi di altri autori, il cui esempio gli fosse potuto giovare.

Inutile il cercar se e come quei disegni avrebbe recati ad effetto; basta si noti che in siffatte materie e forme di arte gli sarebbe stato necessario

concedere all'uso vivente e alla lingua parlata assai più che non facesse in quelle, di genere così diverso, che potè condurre a compimento. È vero che anche le due opere, di cui ho citato il titolo, si proponeva espressamente di scrivere « in buona lingua » e « in buona prosa italiana », e già sappiamo in che propriamente per lui consistessero e l'una e l'altra; ma dobbiam pure persuaderci ch'egli, grande scrittore, cioè felice unificator dell'idea con la parola, avrebbe certamente avvertite le particolari esigenze, per dir così, di quelle materie e forme nuove. Dovendo necessariamente narrare, descrivere e ritrarre dalla realtà storica e dal mondo esterno, egli, per quanto bramoso di mantenersi parco, avrebbe insieme dovuto arricchire di nuovi modi il suo consueto linguaggio, avvicinarsi più che mai col cuore e coll'arte al fare e al parlare di gente così da lui diversa, e quindi riuscir sempre più realistico nelle sue dipinture, sempre più semplice e sciolto di lingua e di stile. E se qualche cosa di simile già si scorge nelle sue ultime prose, e se, specialmente del realismo, è larga traccia nelle stesse poesie degli ultimi periodi, ritraenti sotto nuove forme la vita paesana e campestre di Recanati, come non supporre che tutto ciò si sarebbe verificato anche in maggiori proporzioni e con maggior consapevolezza in quei generi narrativi e descrittivi e in quegli argomenti più o men popolari che vedemmo essersi egli proposti?

Ma come di tanti altri suoi disegni, avvenne anche di questi. E anzi si avverta qui il fatto di gran momento nella storia della sua vita, che tutto il suo scrivere in prosa cessò, si può dire, nel meglio dell' opera. E veramente il tempo della più duratura produzione leopardiana non fu più lungo del ventennio che corre dalle due prime canzoni e dal principio dello *Zibaldone* (1817-18), alla *Ginestra* (1837). Or quasi al giusto mezzo di quel corso glorioso, intorno al '27, già erano composte, salvo due sole, tutte le *Operette*, e, si può aggiungere, anche quasi intero lo *Zibaldone;* perchè delle sue 4526 carte ben 4300 erano scritte fino a tutto il dicembre dell' anno medesimo;[1] non rimanendone che 226 agli anni seguenti fino al '32 ch' è l' ultimo di quell' enciclopedia. Il contrario avvenne della poesia che, come or ora vedremo, appunto intorno al '27, cioè anche al mezzo di quel ventennio, risorge; e coi nuovi canti, quasi eguali di numero a tutti i precedenti, e col poema dei *Paralipomeni* tenne poi sempre il campo sino alla fine, salvo ad accogliere una ognor più larga parte di quella sostanza filosofica che sin allora aveva avuto comune con l' altra forma sorella. E questa, se prescindiamo dalle poche e scarse novità in fatto di lingua e di stile nelle ultime *Operette* e dalle ultime correzioni, rimase, come nella sostanza così in tutte le forme dell'arte, quale, dopo lunga elabo-

[1] *Pens.*, VII, 247.

razione nell'uno e nell'altro rispetto, era venuta alla luce.

Per intenderla appieno giova che, oltre alle ragioni che si fondano sulle facoltà e sui criteri propri del nostro scrittore, si tenga conto degli esempi che gli altri illustri italiani contemporanei ci diedero dello scrivere in prosa: dell'esempio sopra tutti del Foscolo. Il quale con la modernità del sentimento desiderò congiunta l'italianità e persino la classicità della forma: in ciò superiore e a coloro che, volendo esser moderni, riponevano nelle idee i maggiori pregi dell'arte, e a quegli altri per cui le seconde qualità erano quasi il tutto: da una parte, cioè, ai Verri, al Beccaria, al Cesarotti; dall'altra, al Cesari e suoi consenzienti e seguaci. Ma è sempre certo che nell'autore del *Jacopo Ortis,* pur benemerito rinnovator della nostra prosa, quelle diverse qualità non si fusero così da riuscire ad una perfetta armonia artistica, o, almeno, non così come ad esse medesime avvenne presso il cantore dei *Sepolcri:* il poeta, abbandonandosi tutto al sentimento, potè conseguire ciò che non il prosatore, in cui i criteri e gli esempi tradizionali furono spesso più forti del suo volere. Il Leopardi invece conseguì quel tanto di modernità che s'era proposto; e, ciò che più importa, l'antico istesso, non che lasciarlo, come fecero altri e talvolta anche il Foscolo, in contrasto col moderno, egli dominò e rinnovò in maniera tutta sua, e incomparabil-

mente più artistica di quella tenuta da qualsiasi altro autor nostro degli ultimi tempi. Come prosatore, anche in questo cede poco o nulla al poeta; e l'arte dell'uno s'intende e si gusta meglio che mai se riavvicinata a quella dell'altro; chè, in fondo, le due sono tutt'una.

Capitolo XII.

TERZO PERIODO POETICO.

PARTE PRIMA.

Poesia contemplativa.— *Versi al conte Pepoli (marzo 1826)— Scherzo (15 febbraio 1828) — Il Risorgimento (7, lunedì di Pasqua,-13 aprile 1828) —A Silvia (19-20 aprile 1828) — Le Ricordanze (26 agosto-12 settembre 1829) — La Quiete dopo la tempesta (17-20 settembre 1829) — Il Sabato del villaggio (29 settembre 1829) — Il Passero solitario — Canto notturno di un pastore errante dell'Asia (22 ottobre 1829-9 aprile 1830).*

I.

Anche durante il tempo del suo più intenso filosofare, che corre dal '19 al '27, anno in cui furono composti lo *Stratone* e il *Copernico,* nel Leopardi non vennero mai meno le dilettose immagini e i profondi moti del cuore, come possiam vedere dai Canti scritti fino al '23 e dalla ricchezza degli elementi estetici, sempre abbondanti nella stessa prosa dello *Zibaldone.* In lui dunque il poeta, durante quel tempo, s'era contentato di una scarsa partecipazione alle fatiche dello spirito; e veramente la prima volta che parve incominciasse a ripigliare l'antico impero fu quella

in cui scrisse i versi a Carlo Pepoli. Se non che non ridiede alla sua parola il tono solenne e melanconico dei primi Canti, bensì quello più dimesso e quasi familiare del sermone; e alla forma quasi pariniana dello sciolto, adoperato nell'*Inno ai Patriarchi*, ne sostituì un'altra più semplice e non lontana, per quanto assai più elegante, dalla maniera del Gozzi: mutamenti estrinseci che corrispondevano alle nuove disposizioni interne del poeta. Infatti, egli ricominciava qui le sue prove, ritenendo alquanto di quella cotal serenità e di quella più o meno sincera rassegnazione onde, come filosofo, aveva dato esempio nelle *Operette*.

E già dell'ozio che grava la vita in ogni umano stato, ei parla insieme con le più delicate grazie dell'arte e, qua e là, con l'arguzia del filosofo di Nubiana.[1] Pure quando in lui saranno spenti i moti dell'immaginazione e la gioventù del cuore, egli vorrà

L'acerbo vero, i ciechi
Destini investigar delle mortali
E dell'eterne cose; a che prodotta,

[1] Tra i luoghi di altri scrittori, citati dagli interpreti a commento di alcune fra le sentenze di questi *Versi*, nessuno forse le arieggia così come il principio del frammento di Alessi Turio, tradotto dal nostro autore medesimo, che si legge nelle Carte napoletane:

Questa che chiaman vita sollazzevole,
Oziosa, da spasso o cosa simile,
Son voci che si dicon per nascondere
La vera umana sorte. Ognun s'accomodi
Col suo parer; non voglio entrare in dispute;
Ma per mia parte, io giudico che il vivere
Sia tutto e in generale una scempiaggine ecc.

A che d'affanni e di miserie carca
L'umana stirpe; a quale ultimo intento
Lei spinga il fato e la natura: a cui
Tanto nostro dolor diletti o giovi;
Con quali ordini e leggi a che si volva
Questo arcano universo....

Ma da nove anni egli era già tutto in quegli studi che qui sperava d'imprendere nell'avvenire, e anzi ne aveva raccolti copiosissimi frutti. Che più? In questi versi sentiamo gli stessi propositi e lo stesso linguaggio di alcune fra le *Operette;* perfino l'ipotesi: «E se del vero Ragionando talor, fieno alle genti O mal grati i miei detti o non intesi», s'era già verificata, come ci attesta il *Dialogo di Timandro e di Eleandro.* Perchè dunque egli parlò a quel modo? Non credo sia questo uno di quei casi, pur troppo frequenti, in cui gl'interpreti mal presumono di determinare le cagioni che possono essere sfuggite alla stessa coscienza del poeta. Qui, evidentemente, il Leopardi alludeva a un suo darsi alla filosofia anche più espressamente che non avesse fatto fin allora; alludeva al suo diventar tutto filosofo, di poeta-filosofo ch'era stato o credeva essere in quel momento. Per quanto avesse già speculato nelle *Operette,* queste potevan sembrargli ancor poca cosa al confronto dell'immensa materia adunata nello *Zibaldone,* e insieme troppo ricche d'immagini e non abbastanza severe, non appieno filosofiche nel senso più rigoroso della parola.

Tali le avea certo volute egli stesso; ma da qui innanzi, col suo assoluto consacrarsi alla speculazione, sarebbe giunto a comporne altre del tutto corrispondenti ai suoi nuovi fini. Quando sarebbe ciò avvenuto?

> .... quando al tutto irrigidito e freddo
> Questo petto sarà, nè degli aprichi
> Campi il sereno e solitario riso,
> Nè degli augelli mattutini il canto
> Di primavera, nè per colli e piagge
> Sotto limpido ciel tacita luna
> Commoverammi il cor....

Condizione di spirito più facile a descrivere che a possedere.

II.

E già, da lì a poco, ecco egli stesso, più vivo di prima, annunciare il proprio risorgimento in quella poesia che ne trasse anche il titolo. Come prima e come sempre, egli significava allora una sua verissima disposizione interna; di modo che la stessa opera dell'immaginazione veniva ad essere il sincero riflesso della coscienza. Poichè altri hanno già detto delle sue migliorate condizioni di vita e di animo durante quella sua dimora in Pisa, io ricorderò soltanto la nuova testimonianza che se ne trova nello *Zibaldone*. Stando dunque colà, egli scriveva ai 19 gennaio del '28: « Memorie della mia vita. La privazione di ogni spe-

ranza, succeduta al mio primo ingresso nel mondo, a poco a poco fu causa di spegnere in me quasi ogni desiderio. Ora, per le circostanze mutate, risorta la speranza, io mi trovo nella strana situazione di aver molta più speranza che desiderio, e più speranze che desiderii ec. ».[1]

Anche per altri suoi accenni ai nuovi effetti operati su lui dalle proprie reminiscenze e dalla bellezza femminile, avvertiamo il ritorno della qualsiasi felicità spirituale cantata nel *Risorgimento*. Il quale è un grido di gioia, che prorompe dal poeta all'improvviso ridestarsi del suo *io* antico e alla vista del mondo che per lui ripigliava le antiche sembianze. Ma, in tanto tumulto del suo cuore, il poeta stesso, non che abbandonarsi alle immagini risorte, si ferma piuttosto a far il commento delle passate vicende. Per rendersi ragione della nuova gioia, descrive i due stati anteriori del suo animo: nel primo, venuti meno i dolci affanni e i teneri moti, egli pianse la propria rovina; nel secondo, mancati perfino quel pianto e quello strazio, giacque come senza vita.

Ma, così distinguendo e analizzando, egli frenava in sè quel bell'impeto primo; e indugiandosi a ritrarre le qualità particolari dei due stati, sostituiva il pensiero astratto ai sentimenti e alle immagini; le quali per giunta sono, o almeno sembrano, tanto simili fra loro, quanto dissimili

[1] *Pens.*, VII, 248.

gli stati di animo, ch'erano destinate a significare. Dopo aver detto come in lui fossero mancati i dolci affanni, soggiunge:

Quante querele e lacrime
Sparsi nel novo stato,
Quando al mio cor gelato
Prima il dolor mancò!
. . . . . .
Chiedea l'usate immagini
La stanca fantasia;
E la tristezza mia
Era dolore ancor.

Già nel primo dei due stati il dolore manca; poi continua a durarvi sotto forma di tristezza; alla fine, nel secondo, si spegne. Innegabile l'incertezza e la sottigliezza del linguaggio. La stessa parola « mancare », adoprata per « i dolci affanni », si adopra subito dopo per il dolore, nato appunto dallo sparir di quelli, e che cessa o incomincia a cessare mentre il cuore è ormai gelato: sembrerebbe perfino che si potessero spargere querele e lagrime, cioè sentir dolore, per la mancanza del dolore.

Poi, di sè ancora nel primo stato, il poeta dice:

Piansi spogliata, esanime
Fatta per me la vita;
La terra inaridita,
Chiusa in eterno gel;
Deserto il dì; la tacita
Notte più sola e bruna;
Spenta per me la luna,
Spente le stelle in ciel,

Ma, di se medesimo nel secondo stato, soggiunge:

Giacqui: insensato, attonito,
Non dimandai conforto.
. . . . . .
Qual fui! quanto dissimile
Da quel che tanto ardore,
Che sì beato errore
Nutrii nell'alma un dì!
La rondinella vigile,
Alle finestre intorno
Cantando al novo giorno,
Il cor non mi ferì:
Non all'autunno pallido
In solitaria villa,
La vespertina squilla,
Il fuggitivo sol.

Inestimabile dunque, secondo il poeta, la dissomiglianza da se medesimo nei due stati successivi. Ma ci è poi una differenza vera fra le due visioni del mondo, ch'egli descrive come avute in quei due stati così diversi? In che mai si differiscono quelle dipinture: la prima della terra inaridita, del cielo deserto, della luna e delle stelle spente per lui; e la seconda della rondinella vigile, dell'autunno pallido ecc., che non più gli toccano il cuore? In che e come l'aspetto e il linguaggio della natura sono, per dir così, meno morti per lui, o alquanto più vivi nella prima anzi che nella seconda dipintura? E non erano l'una e l'altra fatte a significar quella gran dissomiglianza da se medesimo?

Per ciò che riguarda la verità storica di quelle due successive condizioni del suo animo, si può credere, da quanto sappiamo di lui, che la seconda dev' essere stata più immaginaria che vera. Ben egli poteva dipingerla coi più vivi particolari e inorridirne con sincerità piena; ma quel gelo del cuore egli non conobbe mai a prova. S' immaginava di averlo conosciuto, come l' ascetico persuaso di aver fatto un viaggio nell' inferno, mentre non s' era mai allontanato dal « dolce mondo ». E il dolce mondo per il Leopardi fu sempre il primo dei due stati qui descritti; stato di tumulti e di fervore interno, di lotte dello spirito con la realtà della vita. Da siffatta condizione, in cui immaginava perdute le stesse cose di cui più abbondava, egli non uscì in nessun tempo; e solo il dolore potè soverchiar tanto da fargli parere poco men che impossibile la piena manifestazione di se stesso. E da questa, ch' ei chiamò insensibilità e quasi morte, da questa appunto ora gli sembra di risorgere; eppure egli non era stato mai effettivamente diverso da ciò che, con improvvisa allegrezza, dice sentirsi adesso; nè mai lo avevano abbandonato quelle immagini di cui qui crede salutare il ritorno.

Se non che, al primo e così fervido saluto, ben presto sottentrò quell' eccesso di consapevolezza e di analisi, che rintuzza o reprime la piena del cuore. E aggiungo che tutto ciò contrasta, per mio giudizio, con lo stesso metro, così diverso da-

gli altri adoperati per lo innanzi: sono strofe di otto settenari a due periodi congiunti fra loro per la rima dei versi tronchi. Or codesta forma, se corrispondente al primo impeto di allegrezza, cessa di esser tale col sopraggiungere della riflessione e delle memorie; a cui ne sarebbe convenuta un' altra meno rapida, meno snella e men giuliva. Qua e là ci è alcun che di metastasiano che mal si sposa alla profondità dei sentimenti leopardeschi, perchè nè può trasformarli, nè renderli nella spontaneità loro. Forse è questa la prima volta che, presso il nostro autore, il metro per le ragioni anzi dette non è in piena corrispondenza cogli elementi intrinseci della concezione. In ogni modo il *Risorgimento* annunzia, più che non ritragga felicemente, un nuovo risvegliarsi d' immagini, e precorre nuove e grandi concezioni poetiche, senz' essere per se medesimo una grande poesia.

III.

In proposito delle *Operette* cercai di mostrare come la contemplazione universale, pur alternandosi con la storica, fosse più ricca di nuove ispirazioni, e come, per conseguenza, al contrasto fra l' antichità e il tempo moderno, si venisse sostituendo quello fra l' immensità del mondo e la nullità dell' uomo. Era dunque naturale che anche nella risorta poesia splendessero meno quegli an-

tichi ideali, che sono come l'anima delle concezioni appartenenti ai periodi anteriori. Lasciamo pure, se si voglia, qualunque distinzione di periodi e ogni rigorosa determinazione di tempi; ma nella nuova poesia rimarrà sempre manifesto il continuo mancar delle reminiscenze classiche e storiche in generale, e, dall'altra parte, il prevalere dei concetti cosmici. Il poeta, insomma, non dico sempre, ma più frequentemente che per l'innanzi considerava l'uomo nelle sue qualità originarie e comuni ad ogni età storica, cioè in quella miseria di destini che risulta anche più evidente e dolorosa al confronto della vita universale.

Certamente anche nelle *Operette* abbiamo sempre sentito battere il suo cuore, e per entro l'amaro sorriso spuntar le sue lagrime; tuttavia non è men certo che qui, ripigliando il linguaggio suo proprio, ei ripiglia insieme tutte le sue antiche tempre; di che segue che nelle sue nuove poesie mancano o sono molto più rari i sentimenti ironici e satirici che invece abbondano nelle prose. Anche con siffatti sentimenti egli tenterà all'ultimo di ritrarre la contemplazione cosmica nella *Palinodia* e nei *Paralipomeni;* ma intanto, nelle poesie del presente periodo, il serio e il malinconico o sarà il tutto della concezione, o vi prevarrà di gran lunga su qualsiasi altro sentimento di diversa natura. In esse, pur ritraendo le idee a cui era giunto per le ultime speculazioni, egli procede con quella serietà e quel calore onde

aveva ritratti gl'ideali storici. La stessa antitesi fra l'immensità del mondo e la nullità dell'uomo, che destava il sorriso del prosatore, qui, per lo più, suscita il dolore del poeta risorto. Il quale, chi ben guardi, esprime nella forma più immediata tutto quel dolore che il moralista, pur non sentendolo men vivo nel suo segreto, manifestava indirettamente nell'ironia e nella celia.

Si badi poi al fatto che gli argomenti della nuova poesia appartengono quasi tutti a quella materia paesana e recanatese, di cui parlai espressamente in proposito degli *Idilli;* [1] e che ora tornano alla mente del poeta, vicino o lontano, dopo tanto suo viaggio nei campi della storia e della speculazione. Ciò avviene nelle poesie che seguono per alcuni anni al *Risorgimento.* Notisi poi che, come la *Vita Solitaria* era quasi una sintesi di quelle impressioni, così può dirsi che le *Ricordanze* siano una sintesi di quelle memorie: nell'una era il dolore che cominciava ad allargarsi dalla persona del poeta a tutta la vita; nell'altra il dolore che già da un pezzo abbracciava il mondo.

E anche opportuno mi sembra il notare sin da qui come la strofe del tutto libera si trovi primamente nei canti di questo terzo periodo; anzi, apparendo già in quello a Silvia, può dirsi incominciata col periodo stesso. Non sostengo già

[1] *Studi,* I, 234 e segg.

esserci una rigorosa corrispondenza fra tale strofe e le qualità particolari della nuova poesia; perchè nè il Leopardi, a significare appieno le sue nuove ispirazioni, doveva sentire necessario quell' estremo grado di libertà nella metrica, nè, del resto, il pensiero meditativo coi caratteri più universali, per quanto più scarso, mancava del tutto nei suoi canti anteriori. Ma è pur sempre innegabile che qui la trasformazione della strofe si accompagna a quella nuova e maggior semplicità e soggettività di tutto il linguaggio poetico; e che quasi non la possiamo considerare senza una qualsiasi relazione coi nuovi movimenti e ardimenti del pensiero. In ogni modo, qui va pure notato che con la strofe libera comincia anche l'uso della rimalmezzo, la quale già trovasi nel *Sabato del Villaggio,* e in quasi tutti gli altri canti posteriori; e che, adoperata più o men parcamente e senza mai regola fissa, accresce gli effetti di quei nuovi gruppi strofici. I quali ora sono vari anche nel numero dei versi, oltrechè, come sin da prima, nell' intreccio dei settenari e degli endecasillabi: gruppi somiglianti alle ondate che s' incalzano, variamente larghe e sonanti, secondo gl' impeti del vento e i punti della riva dove s' infrangono. E la rimalmezzo sorge spesso improvvisa come una nota che risvegli o riassuma le sparse e fuggitive armonie.

IV.

Il canto *A Silvia* è il capolavoro del nuovo periodo e insieme una delle cose più ricordate fra tutte le altre del Leopardi; il quale riesce qui ad uno dei suoi più felici congiungimenti dell' universale col particolare, cioè ad una perfetta significazione dei suoi più alti concetti nelle forme più personali. Qual intervallo doveva correre fra le speranze sue e « quel vago avvenire » della povera tessitora; fra i suoi « studi leggiadri », « le sudate carte » e le « opre femminili » di lei! Eppure le due vite ci appaiono qui come essenzialmente simili fra loro, mosse dai medesimi affetti, dominate da un destino comune, amendue affrettantisi innanzi tempo alla stessa fine. C' era poi un' altra particolarissima ragione onde il poeta si sentiva congiunto alla fanciulla: il canto di lei medesima. Per quello guardava con nuovo desiderio il cielo sereno, le vie dorate, il mare e i monti lontani; per quello più armonioso che mai il linguaggio della natura e più che mai sublimi le stesse idee che intanto gli venivano dalla meditazione e dal faticoso lavoro. Pur così avvezzo ai più dolci rapimenti dello spirito, egli, ricordandosi di quelli dovuti al canto della giovinetta, esclama:

Lingua mortal non dice
Quel ch' io sentiva in seno.

Poi, seguitando:

> Che pensieri soavi,
> Che speranze, che cori, o Silvia mia!
> Quale allor ci apparia
> La vita umana e il fato!,

egli mostra di non distinguere in alcun modo fra il suo cuore e quello della tessitora: scienza, arte, gloria, quanto insomma potesse inalzarlo su lei, gli pareva un nulla al confronto della loro comunanza d'infortunio. E, se amendue così crudelmente delusi delle speranze giovanili, che valore poteva più rimanere ad ogni altra loro differenza di natura e di fortuna? Quanto di meglio l'una e l'altra potessero concedere all'uomo, che cosa era al confronto della giovanile speranza? Silvia muore; e il dolore che ne ha il poeta è ben presto seguito da un altro non meno forte. Come aveva visto perire la fanciulla del perpetuo canto, così da lì a poco egli assiste alla morte dell'altra sua amica: quella, persona reale; questa, creatura del suo spirito. Ma non però meno amata della prima; tanto ch'egli può dire ad amendue quasi le stesse cose: a Silvia: « Quale allor ci apparia La vita umana e il fato! »; e alla Speranza: « Questo è quel mondo? questi I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi Onde cotanto ragionammo insieme? ».

Erano come due Silvie, nate ad accompagnarlo per tutta la sua vita; ma ben presto l'una dopo l'altra lo abbandonarono per sempre. La prima periva

quando più dolce il sogno della sua giovanezza; la seconda non sì tosto le fu apparso quel vero che tutta attosca la vita. Notevole che la personificazione dell'amica ideale sia riuscita così perfetta, da indurre anche in uomini di colto e delicato ingegno l'errore ch'ella fosse la stessa Silvia. Tale era stato nel poeta l'affetto per la creatura del suo spirito; tanta l'assuefazione di vivere con essa e per essa; e come esistere allo stesso modo, così allo stesso modo doveva vederle morire. Superstite infelice all'una, è, in breve, superstite anche più infelice all'altra; sparisce per lui ogni barlume di luce, ogni ondeggiamento di ombre e tutto è tenebra nel mondo: qualche cosa di simile a ciò che egli descrisse più tardi nel *Tramonto della luna*. Se non che, sparendo al suo sguardo, quelle visioni restarono indelebili nel suo cuore: da ciò principalmente l'ineffabile tristezza e dolcezza del canto.

Il *Passero solitario* è segnato, come vedemmo, fra quei «capi d'idee», che il giovane Leopardi amorosamente raccoglieva per i suoi *Idilli*.[1] Se il tempo e la materia a cui primamente appartenne sono quasi certi, deve parerci molto probabile che il poeta, oltre all'argomento, ne abbia avuto in

[1] *Studi*, I, 208. Di esso non si trova alcuna data nelle Carte napoletane. Non so su quali documenti o argomenti si sarà fondato il Mestica che ne fissò non pur l'anno e il mese, ma perfino il giorno (15 giugno 1829). Per me, nella mancanza di ogni appoggio storico, mi sto alle congetture fatte qui sopra.

mente anche sin d'allora il fantasma: uno di quei fantasmi che, come sappiamo da lui stesso, gli sorgevano dentro con la prima ispirazione, e che col susseguente lavoro divenivano più o men presto una compiuta opera d'arte. Or, dove si tenga conto anche del congegno strofico e metrico, si può quasi con certezza credere che l'immagine, vagheggiata assai prima, prendesse la sua ultima forma intorno al tempo che furono scritte *La Quiete dopo la tempesta* e *La Sera del dì di festa,* che hanno appunto quel medesimo congegno. Ritornando col cuore alle scene paesane e campestri che, come avvertii a suo luogo, erano solo in parte entrate negli *Idilli,*[1] non poteva il Leopardi non rivagheggiare la gentil creatura che, fra tante cose care, sembravagli pur quella che più rassomigliasse a lui medesimo. Anche altri prima di lui ne avevano accennato i costumi;[2] ma egli ci vede persino un vero e proprio suo compagno di solitudine.

Si consideri però che, se al *Passero* fu data la sua forma definitiva nello stesso periodo di tempo che l'ebbero gli altri argomenti poco avanti ricordati, esso non fu come questi tutto informato dai pensieri allora dominanti nel poeta; ma, in-

---

[1] *Studi,* I, 234 e segg.

[2] Fra gli altri esempi, non so se sia mai stato citato questo: PULCI, *Morg.,* XIV, 60:

La passer penserosa e solitaria,
Che sol con seco starsi si diletta,
A tutte l'altre nature contraria.

vece, ritenne gran parte di quel sentimento onde gli era venuto il primo lampo di vita, e che informava sostanzialmente gli altri idilli leopardiani. Vi predomina cioè un dolor personale, ma che pur talvolta sente se stesso in tutte le cose della storia e del mondo. Qui poi il poeta descrisse più particolarmente la festa della gioventù e della primavera; e le descrisse quali gli apparivano sulle scene paesane e campestri dei suoi primi idilli, e anche in relazione col suo cuore e colla sua vita.

Se altra volta, allo spettacolo della primavera, lamentò perdute quelle favole antiche onde si sentiva stretto di così dolce parentela con la natura, qui, a tale effetto, par non senta più bisogno di esse favole; perchè quella parentela egli l'ha rifatta pur col proprio sentimento, pur col suo stesso dolore. E già nel « solingo augellino » egli riconosce un amico non diverso da quello che per gli antichi era stato l'usignuolo, il cui genere fu creduto « cognato al nostro », come aveva detto nella canzone alla Primavera. E se allora lo stesso « musico augello, di colpa ignudo », gli era sembrato « men caro assai », non gli parrebbe più tale oggi che per effetto di una nuova specie d'illusioni potrebbe avere in lui, come nel passero solitario, un compagno di dolore, col quale s'intenda meglio che con alcun'altra creatura umana. Si direbbe che alla parentela cantata da Ovidio sottentri quella che, ai dì nostri, cantò lo Shelley; se non che nel Leopardi la seconda non poteva

mai escludere interamente la prima, i cui effetti continuano a manifestarsi anche qui traverso quella limpidezza d'immagini tutta propria delle antiche visioni.

V.

Un po' più a lungo dovrò discorrere del *Pastore errante*. Nei tempi moderni abbiamo avuto idilli e poesie pastorali d'ogni sorta, in cui il poeta, spesso non serbandone altro che le forme e i nomi, sostituiva se stesso ai personaggi tradizionali. Talvolta anzi, pur prendendo occasione da quei personaggi e da quella vita, giunse a significare non l'alto dolore, che doveva esser proprio del secol nostro, ma certo alcuni dei più segreti dolori dello spirito. Potrei citarne parecchi esempi della nostra letteratura; pur mi restringo ad un solo, della francese, che forse più di ogni altro si conviene al caso nostro. Scelgo dunque l'idillio in cui Madame Deshoulières, parlando, come il nostro pastore, ad un gregge, e comparando anch'essa la sorte di quella alla sorte dell'uomo, giudica la prima assai più felice della seconda. Notevole soprattutto che, per lei, una sì gran differenza era l'effetto della stessa ragione: funesto privilegio che, privando l'uomo di quella pace tranquilla e di quell'oblio, onde gli altri animali sono beati, gli amareggia tutta la vita. Qui, per quanto diversa dalla leopardiana, abbiamo pure una visione idillica, da cui la poetessa fran-

cese traeva cagione per lamentare i danni che all'uomo vengono dal suo stesso pensiero.[1]

Non giunge però colla sua enumerazione al supremo di quei danni, che consiste nell'intendere la miseria di tutta la vita. Quel danno supremo per l'appunto, come in tanti altri suoi componimenti di diverso genere, così volle il Leopardi significar ancor nell'idillio. Il suo pastore errante è, s'intende subito, il poeta stesso, già solito ad esprimere il proprio cuore nella parola dei suoi personaggi, ma, insieme, a mantenere in essi una qualche parte dei caratteri che avevano dalla storia, dalla leggenda o dalla qual si fosse loro condizione. Or, nel profondo silenzio della notte, in mezzo al deserto che, a somiglianza del mare, confina col cielo, gli occhi fissi alla luna che rischiara la solitudine immensa, il nostro pastore parla nel tempo stesso com'è proprio della sua ignoranza,

---

[1] *Les Moutons,* in *Œuvres de madame et mademoiselle* DESHOULIÈRES, Paris, 1803, t. I, p. 25 e segg. Eccone alcuni luoghi:

Hélas, petits moutons, que vous êtes heureux!
Vous paissez dans nos champs sans soucis, sans alarmes;
On ne vous force point à répandre des larmes,
Vous ne formez jamais d'inutiles désirs....
Cependant nous avons la raison pour partage,
Et vous en ignorez l'usage....
Innocents animaux, n'en soyez point jaloux;
Ce n'est pas un grand avantage.

E accennando ai tristi effetti della ragione, mostra anche qui, come il pastore leopardiano, di portare invidia al suo gregge:

Ne vaudrait-il pas mieux vivre, comme vous faites,
Dans une douce oisiveté?

e come potrebbe fare un nobile spirito travagliato dall'eterno mistero della vita.

Ma perchè poi quelle due parti, quelle due voci così diverse possono alternarsi per tutto il canto, senza che contrastino in modo alcuno fra loro? La ragione del fatto, apparentemente così contradittorio nei suoi termini, consiste in ciò, che l'angoscioso problema della vita si annida più o meno consapevolmente in fondo ad ogni anima umana; di che segue che pur la gente ignara, segnatamente quando più la incalzi il dolore, è capace di pensieri e d'interrogazioni, che nella loro sostanza non si diversificano molto da quelle a cui sogliono dar forma gl'ingegni più eletti. Chi non ne ha avuto degli esempi nella vita ordinaria? Chi non ha sentito l'accento del più alto affanno prorompere qualche volta dal labbro dei più oscuri fra gli uomini?

Nel nostro pastore le formidabili interrogazioni sul mistero della vita e del mondo sono precedute o accompagnate dalla più ingenua maniera di guardare l'una e l'altro; in ciò il maggiore effetto del canto; da ciò un'altra forma, pur nuova fra le mille adoperate dal poeta medesimo, a significare il suo pensiero supremo. Il pastore errante, con tutto il suo nativo candore, dice alla luna:

Sorgi la sera, e vai,
Contemplando i deserti; indi ti posi....
Somiglia alla tua vita
La vita del pastore.

Sorge in sul primo albore,
Move la greggia oltre pel campo, e vede
Greggi, fontane ed erbe;
Poi stanco si riposa in sulla sera.

Descrive egli dunque la sua vita come se questa fosse un'immagine, anzi un'imitazione di quella della luna. E si noti: se per un poeta ciò potrebbe esser vero soltanto mentre ei guarda le cose attraverso l'accesa fantasia, per il pastore è vero sempre. Il primo, da lì a poco, distinguerà espressamente i fantasmi dalla realtà delle cose; ma non li distinguerà mai il secondo, per cui il parere non è diverso dall'essere, e le sue impressioni sono tutta la verità, tutta la scienza. Quanto intervallo fra cotesta sua scienza e quella, per esempio, del Copernico, del Galilei, dell'Herschel e del Laplace! Eppure, dinanzi al gran mistero, un tanto intervallo sparisce; e l'aspetto della muta immensità non dice chi noi siamo, donde venuti e dove andiamo, piuttosto a quei sommi che al povero pastore. Le stesse loro maravigliose scoperte non ci soccorrono più quando ai problemi della scienza si sostituiscono quelli della coscienza. La differenza fra la prima, che separa di tanto intervallo uomo da uomo, e la seconda, che gli uomini tutti può unire in un sentimento di supremo dolore, tal differenza, che ogni spirito gentile avverte così dolorosamente in se stesso, qui ci si affaccia più evidente che mai a cagione di quell'alternarsi d'ingenue fole e di pensieri profondi

in una stessa persona, e della perfetta armonia che pur fanno tra loro.

Giunge l'effetto al suo più alto grado nella quarta stanza. Il pastore crede che la luna debba intendere tutto ciò che per lui era un mistero e che perfino segua lui errante pel deserto col suo gregge. Or, mentre egli, con queste ed altrettali illusioni, ci riapre innanzi agli occhi l'abisso che divide il suo dai maggiori intelletti umani, ecco, in mezzo a quella pastorale ignoranza, affacciarsi la perpetua ignoranza della scienza stessa:

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
Che sì pensosa sei, tu forse intendi,
Questo viver terreno,
Il patir nostro, il sospirar, che sia;
Che sia questo morir, questo supremo
Scolorar del sembiante,
E perir dalla terra, e venir meno
Ad ogni usata, amante compagnia.

Chi intendesse quel supremo scolorar del sembiante, non risolverebbe forse la famosa questione di Amleto?

All'ultimo, incalzando sempre più l'angoscia, d'interrogazione in interrogazione, eccoci a quella che abbraccia tutte le altre: « Ed io che sono? ». E più che mai leopardiano si dimostra il pastore quando, poco dopo, ripiglia:

O greggia mia che posi, oh te beata,
Che la miseria tua, credo, non sai!...
Quando tu siedi all'ombra, sovra l'erbe,

Tu se' queta e contenta;
E gran parte dell'anno
Senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggio sovra l'erbe, all'ombra,
E un fastidio m'ingombra
La mente.

Qui dunque il pastore è posseduto da quella noia che, come si legge nel *Pens.* LXVIII, « è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani.... Perciò.... è poco nota agli uomini di nessun momento, e pochissimo o nulla agli altri animali ». E il più mirabile è che l'uomo possa non esserne libero anche quando si faccia a « considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole maravigliosa dei mondi ». Or, benchè il suo pastore non giunga qui alla stessa conseguenza a cui nel proprio nome giunge il Leopardi, pure, oltre ad esprimere le stesse impressioni, trovasi in una situazione simile a quella accennata nello stesso *Pensiero,* specialmente là dov'egli esclama:

A che tante facelle?
Che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito seren? che vuol dir questa
Solitudine immensa?

E ancor qui, non che avvertire alcuna incompatibilità tra siffatta altezza di pensiero e il lamento di un semplice pastore, sentiamo in cotesta semplicità medesima l'universalità, la necessità di quel dolore a cui non c'è vita umana, sia pur degl'infimi gradi, che possa sottrarsi.

Ne abbiamo un altro insigne esempio in quel luogo:

> Forse s'avess' io l'ale
> Da volar sulle nubi,
> E noverar le stelle ad una ad una, ecc.

Ancor qui le proprie immagini sono per il pastore la verità effettiva delle cose: sol che avesse le ali, ed egli farebbe tutto quello che ora dice. Ma nelle parole, con cui subito ripiglia e finisce:

> Forse in qual forma, in quale
> Stato che sia, dentro covile o cuna,
> È funesto a chi nasce il dì natale,

ecco di nuovo significata tutta la funerea concezione leopardiana. Della vita universale noi non siamo che menoma parte; tutto è tedio e angoscia intorno a noi: come non credere, come non dubitare almeno che uno stesso destino invitto governi le altre innumerevoli parti di essa vita? E cotal dubbio non ci stringe forse il cuore allo stesso modo che quella certezza onde se ne tocca nel *Dialogo della Terra e della Luna?* Dispersi, come siamo, nell'immenso mare dell'essere, non sappiam figurarci meno terribili e men paurosi dei flutti che ci fremono intorno quelli più lontani, appena visibili allo sguardo, e quelli senza fine remoti, appena visibili al pensiero!

PARTE SECONDA.

Poesia amorosa. — *Alla sua donna* (*opera di 6 giorni: settembre 1823*). — *Il Pensiero dominante; Amore e Morte; Consalvo; A se stesso* (appartengono tutti e quattro al tempo che durò l'amore della Targioni-Tozzetti: *1831-3*).—*Aspasia* (probabilmente del *1834*).

I.

Ho discorso fino a qui della poesia che, per i suoi più particolari caratteri, dissi contemplativa. In essa il supremo sentimento del dolore, a cui il poeta era giunto, informa tutti gli altri elementi della concezione. Or passiamo a vedere come lo stesso accada nella poesia amorosa che, come dicevo, è in fondo anch' essa una poesia contemplativa, salvo che l'amore n'è il soggetto immediato e vi si mostra talvolta così forte da sovrapporsi al dolore.

Di tutta la storia leopardiana questa è forse la parte che i più recenti interpreti hanno studiata con maggior predilezione; ed io, anche nel presente proposito, mi rimetto alle loro diligenti e spesso fortunate ricerche.[1] Per tal modo potrò

[1] E ciò tanto per le donne amate quanto per le altre ch'entrano a qualsiasi titolo nella storia di lui. V. tra gli altri lavori quello di EMMA BOGHEN-CONIGLIANI, *La donna nella vita e nelle opere di G. L.*, Firenze, Barbèra, 1898.

(cosa buona e per chi scrive e per chi legge) così abbreviare questa parte del mio lavoro, da restringerla alle sole osservazioni d'indole generale. Tuttavia debbo premettere che, quanto ai criteri onde la storia dei suoi amori suole cercarsi nella sua stessa poesia, io dissento da quegli interpreti che vollero trovar nella seconda troppa più storia che non ci fosse e anche troppa più che non occorresse a illustrarla. Non di rado fra l'una e l'altra supposero una corrispondenza che manifestamente non era voluta neanche dall'autore; il quale, come ogni altro poeta vero, si conformò alla storia soltanto quando e come gli parve conveniente ai suoi fini.

E poi un lavoro di arte può sempre essere intimamente storico, anche quando tra le sue finzioni e la realtà delle cose non ci fosse quella corrispondenza estrinseca in cui parrebbe che per altri la storia consista. Chi, per esempio, non avrebbe creduto che quel cenno del *Primo amore,* « garzon di nove E nove soli » dovesse contenere un'indicazione precisa dell'età del poeta? E questi, invece, era allora nel suo diciannovesimo anno, come si vede anche dalla prima lezione del verso, che sonava: « garzon di nove E dieci verni ».[1] Or ecco un altro esempio anche più insigne. Poichè Consalvo moriva « a mezzo Il quinto lustro », si volle supporre che dunque, scrivendo quel com-

[1] MESTICA, op. cit., p. 141.

ponimento, il poeta medesimo non avesse più di ventidue anni e mezzo. Eppure, come tutti or sappiamo, nel primo getto che se ne trova nelle Carte napoletane si cominciava: « Or già non più che innanzi Al mezzo di sua vita ».[1] Nè quei critici potrebbero rispondere che dopo il fatto tutti siamo savi; perchè quali ragioni o di sentimento o di arte, quali criteri o estetici o etici o di qualsiasi natura li avevano costretti a trovare una necessaria relazione tra l' età attribuita dal Leopardi a Consalvo moribondo e la sua propria, il che vale tra quella e l' anno del componimento? Ma di ciò basti, ed eccomi subito al particolare argomento che mi ero proposto.

II.

Della poesia erotica più giovanile, cioè del *Primo amore* e della parte che l'amore ebbe negli *Idilli,* parlai già in proposito di questi; pure mi occorre di dar loro un' ultima occhiata. In quel primissimo componimento dunque parvemi di avvertire una nuova maniera di esprimere la passione: nuova, per certi rispetti, anche al confronto dei nostri migliori settecentisti; i quali, riacco-

[1] Forse l'ultima variante è questa da me riportata: *che innanzi,* e non quella del MESTICA: *che appena* (op. cit., p. 140). C'è più di una variante, come si vede anche dalla citazione che ne ha fatto il CARDUCCI (op. cit., p. 106); ma, in ciascuna di esse, il sentimento rimane sempre il medesimo.

stando l'arte alla vita più che non fosse mai avvenuto dopo i nostri sommi del Trecento, e quella avvivando dei più veraci sentimenti personali, ringiovanirono le forme della poesia italiana. Forse il Leopardi avanzò in questo gli altri nostri moderni; certo, pur giovanetto, alle consuete reminiscenze della poesia erotica sostituì non di rado le impressioni proprie, e ciò che ritenne dello stesso linguaggio petrarchesco fece concorrere alla più efficace manifestazione del proprio cuore.[1] Infatti, pur da quella prima prova, sorge vera e spontanea l'immagine di lui, qual era allora: cioè di un giovane terribilmente innamorato per la prima volta, timido e quasi vergognoso della sua passione, non che innanzi alla donna che l'ha suscitata, ma diremmo anche innanzi a se stesso. Tuttavia, se l'uomo in lui era ancor quasi un fanciullo, il poeta era invece più che provetto: singolare contrasto, dal quale, chi ben guardi, procede per non piccola parte l'effetto di quel componimento.

Qui poi non sono significate altre angosce che quelle tutte proprie dell'amorosa passione; il che forse non si verificò nelle altre sue poesie della stessa natura, dove le angosce medesime sono sempre congiunte al dolor della vita. Tal congiungimento vedemmo già incominciato negli *Idilli,* e

[1] Vedi in tal proposito la *Conferenza su G. L. detta da* E. PANZACCHI *a Recanati il 3 luglio 1898;* Bologna, Zanichelli, 1898, p. 23 e segg.

più particolarmente espresso dalla fanciulla del *Sogno*. Or chi era ella mai? Se non certamente, come pare ad altri, essa era con grande probabilità Teresa Fattorini, che, morta circa un anno prima, doveva poi nel '28 essere ricordata sotto il nome di Silvia nel canto che da questa s' intitola. In ogni modo, il poeta volle nel *Sogno* idealizzarla sino a farne una creatura in molta parte diversa da quella che fosse stata al mondo. Le conservò i consueti caratteri delle sue fanciulle recanatesi e le si mostrò ognor congiunto di quell'affetto particolare ch'ebbe sempre per esse; tuttavia le attribuì sentimenti di cui certo in vita ella non sarebbe stata capace.

Ma con le parole: « che amore Prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto », intese il Leopardi dire che codesta fanciulla era stata il suo primo amore? Io crederei di sì, pur dopo le ingegnose ragioni onde il Mestica ha sostenuto la contraria sentenza. Per lui tali parole significano che la Fattorini ispirò prima quell'amore e poi morì, ovvero che morì poco dopo averlo ispirato. Insomma, quel *prima* sarebbe non aggettivo, ma avverbio come *poi;* e amendue starebbero qui in senso relativo l'uno accanto all'altro.[1] Vero; ma non per questo la parola « insegnommi » perderebbe il proprio significato; e veramente non si può insegnare se non ciò che altri non sa: come

[1] Op. cit., p. 81.

dunque supporre che il poeta avrebbe usato quella parola, se non fosse stato nuovo in amore? Qui dunque insegnare non vale semplicemente ispirare, come è sembrato al Mestica e ad altri, bensì ispirar per la prima volta: significato, si badi, ch'è pur compatibile col fatto dell'essere morta la donna poco tempo appresso.

Si potrà replicare: e l'amore per la Cassi, che il Leopardi chiamò espressamente il primo amore? Rispondo che neanche per la contradizione in cui egli fosse caduto si muterebbe il senso certo e manifesto della parola onde quella priorità è attribuita alla fanciulla del *Sogno*. E poi, altro è ciò ch'egli intendesse affermare di sè in quel momento, altro l'esattezza oggettiva e storica dell'affermazione. E qual meraviglia sarebbe che anche qui mancasse una simile esattezza, che pure abbiam visto mancare in tante altre parti della sua poesia amorosa e perfino esserne stata sbandita per suo deliberato proposito? Qui poi, nulla di più probabile, che, ancor in balía della commozione suscitatagli in cuore dalla visione improvvisa e dal tenerissimo colloquio, avesse considerata quella fanciulla come il suo primo amore. Senza dire che potrebbe averla amata prima della Cassi; poi, sbollitagli la passione avuta anche per questa (come del resto sappiamo per autorevoli testimonianze), gli sarebbe apparsa così sublimata dalla morte da poter aiutare lui stesso a intendere il nuovo dolore della vita. E inoltre qui

per la prima volta sente di esserne stato amato così com' egli sempre amò lei; per la prima volta la stringe palpitando all' anelante seno; ed ecco che quelle impressioni, ritratte in tutta la loro dolcezza, diventano il primo amore.

Ma io non insisto sul significato da attribuire alla parola « insegnommi », perchè indipendente da essa è l' interpretazione che io vo tentando di tutta quella figura femminile. Anche se non considerata dal poeta come il suo primo amore, quella sarà sempre per noi la prima immagine di donna che renda testimonianza di un amor tutto leopardiano, cioè congiunto inseparabilmente, come ogni altro affetto di lui, al dolor della vita. La morte levò la donna alle altezze del pensiero, a cui era già pervenuto il suo amante. E, se quell'immagine dopo breve apparizione gli si dilegua allo sguardo per entro l' incerto raggio del sole, gli effetti della visione rimasero incancellabili nel suo cuore. Così, al tempo stesso che entrava nel doloroso regno del pensiero (si ricordi che il 1819 è insieme l' anno del *Sogno* e del suo darsi alla filosofia), la morta amica apparve all'amato superstite quasi per additargli il nuovo cammino ch'egli aveva a percorrere. Questa, e non altra, doveva essere la Beatrice del nostro gran poeta del secolo XIX!

Certo ci furono altre fanciulle che il poeta amò o in qualsiasi modo ebbe care, come si scorge dagli *Idilli* è anche dalle Carte napoletane che

citai in un mio precedente capitolo.[1] Ma non credo che con quegli elementi soli possa la nostra mente fingersi, nè, tanto meno, possa la critica abbozzare qualche cosa di più determinato che non siano quelle prime figure femminili incerte e quasi aeree. Tranne Silvia, non vedo altra figura storicamente certa che quella di Nerina; salvo che, non con tutta certezza, ma con molta probabilità, per me l'una e l'altra sono effettivamente la stessa persona.

Nerina è Silvia, che, cantata poco avanti come una delle più belle reminiscenze giovanili, torna con quella famiglia cui appartiene, restando all'ultimo come l'immagine sovrana che cresce dolcezza a tutte le altre; e naturalmente, come la prima volta, così anche ora concorre a significare l'eterna angoscia della vita. Fino al tempo dunque a cui ero giunto col mio capitolo sugli *Idilli,* si può dire che le due sole donne veramente ritratte dal poeta nella sua arte erano la Cassi e la fanciulla del *Sogno.*

III.

A queste due manifestazioni della passione amorosa, ecco ora seguirne una terza nel canto *Alla sua donna,* dove, se da una parte l'amore continua ad esser congiunto col dolor della vita,

[1] Cap. V, *passim.*

come a un di presso negl'*Idilli,* dall'altra la donna manca di ogni carattere storico; tanto che, dove la fanciulla del *Sogno* era idealizzata per alcuni rispetti soltanto, questa nuova è una creatura del tutto ideale. La canzone appartiene al tempo quando il Leopardi ritraeva gl' ideali della vita antica in una serie di poesie che, per il sentimento che le domina, potremmo considerare come altrettanti inni: inni ai famosi giuochi ricordati in proposito del Vincitore nel pallone; alle favole mitologiche; a Bruto, la cui sentenza contro la virtù, non meno che la volontaria morte, parve sublime affermazione della virtù medesima; a Saffo, anch'essa vittima volontaria dell'amore e dell'aspirazione alla bellezza; e inno era espressamente intitolato il canto ai Patriarchi.

Or anche un inno è detta nell' ultimo verso la canzone *Alla sua donna;* se non che, dove gli ideali dei canti anteriori sono propri dell'antichità profana e sacra, la tipica bellezza qui descritta può appartenere a qualsiasi tempo e luogo. Pure, chi ben guardi, la differenza è meno grande che a prima giunta non sembri; perchè, lasciando stare che la presente canzone fu composta proprio quando il Leopardi era più che mai volto a lodar i sommi ideali antichi, questi medesimi ideali contenevano ben poco di storico, avendo egli stesso trasformato sempre a suo modo le tradizioni e tutto ciò che al passato si riferisse. Nell'antichità vide sempre la giovanezza, cioè l'età più bella, anzi la sola bella

della vita; e in cotesta gioventù dunque immaginò fossero vissuti quei tipi di virtù e di bellezza ch'egli vagheggiava nella mente. Sicchè per gli elementi soggettivi, di cui più o meno abbondavano, gl'ideali dei canti anteriori sono legati di stretta parentela anche con quello del canto presente.

Inutile oramai parmi il confutare le opinioni di quanti in esso videro un simbolo o un'allegoria;[1] mentre manifestamente vi si descrive un'immagine astratta che, divenendo persona, vincerebbe di bellezza qualsiasi altra donna reale e potrebbe far gli uomini non meno beati degli Dei. In qual luogo poi ella abiti, e, anzi, se sia appartenuta al secol d'oro, o apparterrà ai secoli futuri, tutto ciò è mistero per il poeta stesso. E qualche cosa di misterioso, d'incerto e d'indefinito hanno pure tutte le altre idee della concezione, per quanto evidente la loro indole spiritualistica e, in particolare, platonica. Infatti, sul concetto platonico dei versi: « Se dell'eterne idee L'una sei tu », il poeta fonda le ipotesi con le quali cerca rendersi ragione del suo tipo femmineo; e tutto lo stesso concetto, meglio assai che da quel suo cenno, quasi scherzevole, che gl'interpreti sogliono citare, potrà esser chiarito dal platonismo a cui, come ho notato in altra parte del mio lavoro, il nostro autore aderì per qualche tempo.[2]

---

[1] V. F. COLAGROSSO, *Questioni letterarie*, Napoli, Morano, 1887, p. 47-102, e *Altre questioni letterarie*, Napoli, Morano, 1888, p. 193-219. [2] *Studi*, I, 148.

Che se quando scrisse questo canto egli non sembrava più così fermo in quella stessa filosofia, bisogna ricordarsi che nulla di più consueto di certi suoi ritorni, per quanto brevi, al passato; senza dire che, per questo, come già s'è visto per altri suoi componimenti, la prima idea poteva benissimo appartenere a un tempo anteriore a quello della composizione. In ogni modo, il concetto è strettamente platonico; e, benchè identico al petrarchesco: « In qual parte del Cielo, in quale idea Era l'esempio onde Natura tolse Quel bel viso leggiadro », esso derivava immediatamente dalla fonte originaria a cui una volta attinse con vera fede. E anche conforme ad uno spiritualismo di qualsiasi origine o natura è il concetto: « allor che ignudo e solo Per novo calle a peregrina stanza, Verrà lo spirto mio », e quell'altro: « E teco la mortal vita saria Simile a quella che nel cielo india »: se non che il primo fa ricordare anche del petrarchesco: « Chè l'alma ignuda e sola Conven ch'arrive a quel dubbioso calle ».

Ma si domanda: questi concetti si fondavano sopra un vero e proprio spiritualismo, o non erano piuttosto immagini che, pur provenendo da quello, ne avessero però perduto il significato originario? E lo stesso concetto platonico delle « eterne idee », a cui ho accennato più sopra, non potrebbe anch'esso intendersi come immagine viva ognora e bella per il poeta già volto ad altre contrarie concezioni del mondo? Nessuno, io credo, potrebbe

dare una risposta assoluta, non essendo facile determinare con sicurezza le condizioni dello spirito leopardiano nel concepire una poesia come questa. Certo, tutta sua, figlia del suo spirito è quell'archetipa bellezza, di cui, come Pigmalione della propria fattura, erasi innamorato. Spiritualista, platonico, cartesiano, leibniziano, lockiano, elveziano, come a breve distanza e talvolta con rapide vicende lo vedemmo essere fino a che non si fermò definitivamente in una concezione materialistica del mondo, il nostro poeta in ogni tempo di sua vita avrebbe potuto concepire e vagheggiare quel fantasma di suprema bellezza e animarlo con immagini che, qual ne fosse stata l'origine, concorrevano felicemente a tale effetto. E, per darne un particolare esempio, se quell'andare dello spirito «a peregrina stanza» sia una mera immagine o anche un sentimento vero, può rimaner dubbio; ma, in ogni modo, nella stessa incertezza, la previsione moltiplica gli aspetti di quel futuro lampeggiante al nostro sguardo e cresce insieme efficacia a quel non so che di misterioso che domina il tutto.

Benchè quell'angelica bellezza gl'ispirasse amore da lungi o nascondendo il viso, e non desse speranza di lasciarsi mai veder viva, pure nel sonno gli scoteva il cuore a un di presso come aveva fatto la fanciulla terrena del *Sogno*. E gli si scopriva anche traverso le bellezze della natura, sempre a lui così care. Nel primo caso, ella era come

una seguace e quasi imitatrice della giovinetta recanatese; nel secondo, precorreva quella « superba visione » di Aspasia, risorgente agli occhi del poeta in mezzo ai più ridenti spettacoli del mondo. E poi, come a quelle cose belle, così egli la congiunse ai suoi più sconsolati pensieri; anzi, dicendo: « Fra cotanto dolore Quanto all'umana età propose il fato », ci si mostrò nella stessa disposizione di animo in cui era quando compose le precedenti canzoni; perchè, allo stesso modo che da quegli ideali storici, traeva da questo nuova cagione a lamentare i supremi affanni del gener nostro. Ed ecco questa donna ideale, non dissimile, per tal rispetto, da certe creature di altri fervidi ingegni, prendere forme più essenzialmente leopardiane; e, quasi non ostante i dubbi del poeta medesimo, « Provar gli affanni di funerea vita ». Ma ciò fino a un certo punto e dentro certi termini, non potendo ella, per propria natura, divenir tutta leopardiana e tutta terrena, o, almeno, non tanto quanto altre figliuole dello stesso padre. Perchè qui egli guardava più alle mirabili qualità dell'immagine vagheggiata, che alle impressioni che gliene venivano; più alle regioni in cui quella si muove, che alle scene della terra sulle quali soltanto possono le nostre passioni dispiegarsi in tutta la loro potenza.

E per la ragione medesima questo fra i canti amorosi del nostro poeta è uno dei meno ricordati, o dei meno popolari. Certo, esso ha bellezze

tutte sue; e anche per alcune sue qualità supera forse i canti composti nei due o tre anni precedenti. Non più quell'abbondanza di latinismi, che non sempre conferiva alla schiettezza e rapidità della forma; le immagini invece procedono più direttamente dal pensiero stesso, e quindi più vere e più personali insieme. Per tal rispetto questa poesia significa un progresso al confronto della maniera tenuta prima, e precorre quella dei canti avvenire. Ma essa è pur sempre la meno passionata tra le poesie erotiche leopardiane; nè il difetto potrebb'essere compensato da alcun'altra ragione di superiorità sulle sorelle; perchè queste, se fervidissime di affetto, non le cedono neanche per pregi di arte. Del resto, il difficile non consisterebbe già nel sostenere un'opinione contraria, bensì nell'ottenere che se ne mutassero le impressioni degli animi ben disposti, cioè che questi sentissero qui, dove la passione scarseggia, allo stesso modo che in altri canti in cui essa abbonda.

IV.

Se dopo il canto *Alla sua donna,* per parecchio tempo, non vennero fuori nuovi componimenti erotici, non mancarono però altri amori; e ci basti, lasciandone da parte qualche altro più o meno probabile, ricordar quello per la Malvezzi, di cui egli

descrisse gli effetti non dissimili da quelli ritratti nelle sue più accese poesie.[1] Ma componimenti poetici veri e propri, qual ne fosse la ragione, non fece o non lasciò. Nè le apparenze c'ingannino. Chè se come un inno all'amore possono considerarsi le ultime parole della *Storia del genere umano* e anche più alcuni luoghi del *Risorgimento,* si badi però che quivi non è indizio di alcuna donna che fosse l'oggetto determinato della passione, non quello di un amore del tutto personale. Nei canti poi di *Silvia* e delle *Ricordanze* l'amore non è più che una memoria, simile a tutte le altre di cose paesane, ridestate dallo stesso imperversar del dolore.

Le prime poesie dunque che, dopo quelle di cui si è ragionato finora, possano dirsi veramente erotiche, sono i canti che fanno come un gruppo distinto da tutti gli altri anteriori e posteriori, cioè: il *Pensiero dominante; Amore e Morte; Consalvo; A se stesso; Aspasia.*

Comincio col dare una rapida occhiata al primo di essi; nel quale già i più gagliardi effetti del-

[1] Vedi lettera del 30 maggio 1826 a suo fratello Carlo (*Epist.*, II, 138). Vi si noti anche l'affermazione, che il suo cuore risuscitava « dopo un sonno, anzi una morte completa, durata per tanti anni ». Ma già sappiamo come vanno intesi tali sonni e la lunghezza di tali intervalli. Anche nel *Pensiero dominante* sentiremo essergli mancato l'amore « per gran tempo assai ». Esagerazioni sincere, ma che, per quanto concorrano a chiarirci l'uomo, non bastano mai a darci la prova del fatto attestato.

l'amore sono come personificati nel pensiero che gli dà il nome.

Tale immaginazione non era nuova, e mi basti ricordare il sommo esempio del Petrarca, che ne descrisse mirabilmente gli effetti avvertiti in se medesimo. Per quel pensiero egli non altro vedeva al mondo che Laura, e ciò che lei non fosse aveva in dispregio; in esso, un vero amico che gli parlava continuamente della donna amata, chiamandola talvolta la « donna nostra ». Eppure, con tutta la certezza che senza quel compagno non potrebbe più vivere, il poeta non di rado se ne sentiva oppresso e lo fuggiva come il suo più feroce nemico. Così da quel pensiero, oltre agli altri egregi effetti, egli derivava alla sua lirica una certa oggettività di caratteri e certi movimenti drammatici, che ne costituiscono una delle maggiori bellezze.[1]

Or anche quel medesimo pensiero prende nell'arte leopardiana qualità del tutto conformi allo spirito che l'ha fatto suo. E la cagione precipua delle nuove impressioni che per tal modo produce sull'animo nostro deriva forse da ciò che noi eravamo avvezzi a veder nel Leopardi un ben altro pensiero dominante: quello che abbracciava il mondo, sentendone tutto il dolore. Ma ecco che al signore antico ne succede uno nuovo, e il poeta

[1] Ne parlai più distesamente in una *Memoria* letta alla R. Accademia di Napoli il 1° marzo 1892 e riprodotta in *Studi di letteratura italiana*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1894, p. 3 e segg.

saluta questo col più fervido e concitato inno che gli sia mai uscito dal petto:

Dolcissimo, possente
Dominator di mia profonda mente;
Terribile, ma caro
Dono del ciel; consorte
Ai lugubri miei giorni,
Pensier che innanzi a me sì spesso torni.

Saluta il nuovo signore, senza però perder di vista interamente l'antico; anzi, fin dal principio, pur con quei « lugubri giorni », accenna agl'irreparabili danni che gliene eran venuti. Se non che, sempre più pieno delle nuove dolcezze, par che finalmente gli riesca di obliarsi del tutto in esse:

Come solinga è fatta
La mente mia d'allora
Che tu quivi prendesti a far dimora!
Ratto d'intorno intorno al par del lampo
Gli altri pensieri miei
Tutti si dileguàr. Siccome torre
In solitario campo,
Tu stai solo, gigante, in mezzo a lei.

Un deserto sul cui mezzo si levi una piramide! Ma se dinanzi al nuovo fantasma si dileguavano gli affetti comuni, l'avarizia, la superbia, l'odio ecc., gli affetti più sublimi, invece, l'amore alle cose grandi e il coraggio, a cui la stessa morte pare un gioco, risorgevano più potenti che mai. Vediamo, insomma, aver pieno effetto l'ipotesi, accennata nel canto *Alla sua donna,* di ciò che sa-

rebbe avvenuto, se quella angelica sembianza egli avesse vista viva sulla terra:

E ben chiaro vegg'io siccome ancora
Seguir loda e virtù qual ne' prim'anni
L'amor tuo mi farebbe.

Quel pensiero dunque, per quanto solitario in apparenza, traeva naturalmente con sè le immagini e le virtù che sole possono far bella la vita. Per esso,

talvolta,
Non alla gente stolta, al cor non vile
La vita della morte è più gentile.

Così tutta la vita si riabilita e sorge oltre l'antico onore. È vero che il poeta, come riscotendosi da un lungo oblio, esclama:

Ahi finalmente un sogno
In molta parte onde s'abbella il vero
Sei tu, dolce pensiero:
Sogno e palese error;

ma che valore potrà egli aver dato a tali parole, se, subito dopo, soggiunge:

Ma di natura,
Infra i leggiadri errori,
Divina sei; perchè sì viva e forte,
Che incontro al ver tenacemente dura,
E spesso al ver s'adegua,
Nè si dilegua pria, che in grembo a morte.

Riconoscendo all'illusione amorosa una virtù, così stupenda, come potrà più dolersi di quella discordia tra i moti del cuore e la realtà delle

cose, che altra volta gli era parsa la suprema cagione di ogni nostro danno? Poi, nel suo crescente fervore, gli sembra che le stesse più divine immagini della sua fantasia cedano alla bellezza viva e presente della sua donna: e anche in ciò, qual improvviso mutamento d'idee! Fra i molti altri suoi luoghi che farebbero al caso, ricordo quello del *Dialogo di T. Tasso e del suo Genio familiare,* dove, al secondo personaggio che aveva domandato: « Quale delle due cose stimi che sia più dolce: vedere la donna amata, o pensarne? », l'altro risponde: « Non so. Certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea ». E il Genio, di nuovo: « Anzi ho notizia di uno che quando la donna ch'egli ama, se gli rappresenta dinanzi in alcun sogno gentile, esso per tutto il giorno seguente, fugge di ritrovarsi con quella e di rivederla; sapendo che ella non potrebbe reggere al paragone dell'immagine che il sonno gliene ha lasciata impressa, e che il vero, cancellandogli dalla mente il falso, priverebbe lui del diletto straordinario che ne ritrae ». Qui, invece, al poeta che parla nel proprio nome, si direbbe accadesse il contrario:

Altri gentili inganni
Soleami il vero aspetto
Più sempre infievolir. Quanto più torno
A riveder colei
Della qual teco ragionando io vivo,
Cresce quel gran diletto,
Cresce quel gran delirio, ond'io respiro.

Perchè dunque la vita non gli sarebbe sembrata più gentile della morte, quando essa aveva dolcezze come queste? Ed eccolo come prostrato innanzi alla « sovrana imago », da cui gli veniva quella specie di nuova rivelazione. E dell' immagine stessa, egli torna subito a dire: « bella qual sogno ». Così, in un momento tra i più rari di sua vita, ei vide tutto bello e stupendo: le cose vere non meno che i fantasmi del proprio spirito. E, sempre più debolmente distinguendo le relative proprietà dei termini contrari e sempre più restringendone gl' intervalli soliti a parergli immensi, diremmo aver egli sentita qui tale un'armonia interna e tale una felicità, da corrispondere, almeno per qualche rispetto, a quelle sue brame ineffabili di cose infinite.

Ognun vede quali nuovi pregi acquistasse presso lui quella passione amorosa che pure aveva una così lunga storia nella nostra poesia. Si direbbe che in quel cuore straziato dal mal della vita essa divenne più forte e deliziosa che in altri cuori, quasi a compenso dei maggiori danni quivi prodotti dal pensiero. Certo, con queste sue medesime forme, straordinariamente belle, essa ci ricorda le dolorose cagioni della sua singolare potenza.

V.

Il canto *Amore e Morte* integra la concezione della vita, già ritratta per immagini nella *Storia del genere umano,* dove il primo appariva sola Di-

vinità benefica in tutto il mondo; mentre qui ha seco, Divinità sorella, la Morte. Farò un breve cenno di tutt'e due. L'Amore, con gli effetti che abbiamo visti nella citata operetta morale e nella poesia precedente, ne produce qui altri, e non meno egregi, a cagione appunto di quella parentela. Or anche nel presente soggetto molta luce possiamo trarre dai *Pensieri,* e in ispecie da quello del 16 settembre 1823,[1] dove, movendo dalle sentenze di Saffo e del Petrarca, il nostro autore anticipò alcuni concetti del presente canto. Nella quale anticipazione, mi sia concesso dirlo per incidenza, si avrebbe una novella prova, se altra ne occorresse, del quanto sia erroneo quel volere cercar sempre la storia degli amori del Leopardi nella sua medesima poesia che così spesso n'è indipendente. Del resto egli intese quei due precursori a modo suo. Quanto al Petrarca, nell'interpretatazione che ne fece il '26, cioè soli tre anni dopo il predetto *Pensiero,* commentando quel *Pien di spavento,* scrisse: « Effetto del tormentoso desiderio cagionato in me da quella stupenda bellezza che io vedeva in Laura ». Ma è da credere che il vero sentimento petrarchesco non s'intenda appieno se non con ciò che viene appresso:

Costei per fermo nacque in Paradiso!
Così carco d'oblio
Il divin portamento

[1] *Pens.,* V, 391-2.

E 'l volto e le parole e 'l dolce riso
M'aveano, e sì diviso
Dall' immagine vera,
Ch' i' dicea sospirando:
Qui come venn' io o quando?
Credendo esser in Ciel, non là dov'era.

Per quanto avvezzo a considerar Laura come cosa celeste, il suo poeta credè allora di vederla più certamente che mai in tutta la sua divinità, anzi di essere con lei nello stesso paradiso dov'era nata. Da ciò lo spavento: uno spavento ben diverso da quello che il Leopardi credeva. Il sentimento che qui egli attribuiva al cantor di Laura, era invece quello già avvertito in se medesimo, e che veramente procedea dalla stessa violenza della passione amorosa.

Meglio assai che il Petrarca, egli interpretò Saffo, alla quale, del resto, si conformava naturalmente con tutto il cuore; e già nel suo canto riproduce in parte quei profondi moti interni ritratti nell'ode famosa. Ma, come al solito, compiva opera tutta sua, specialmente là dove descrive nell' innamorato la previsione dei danni futuri più terribili ancora dei danni presenti: previsione oltremodo spaventosa e cagione suprema della catastrofe.

Tutto ciò riguarda più particolarmente l'Amore; or, quanto alla Morte, si noti che anche nel *Pensiero* predetto vi è come il germe di ciò che di essa leggesi nel canto: di fatti quello stesso ardore, che all' innamorato pare angoscia insoppor-

tabile, gl'infonde naturalmente il desiderio della morte. Ma quella loro parentela, se appena accennata nella prosa dello *Zibaldone,* qui, nella poesia, d'idea astratta diviene cosa viva e drammatica. E il nostro poeta, antico ammiratore delle due Divinità, ora si volge a celebrarne anche i pregi che hanno in comune e gli aiuti e le dolcezze che si ricambiano. Ne celebra specialmente le intime somiglianze, ignote al mondo, ma per le quali egli intende meglio che mai tutta la vita e compie quella *Storia del genere umano,* che, come dissi, rimase incompiuta nella prosa che se ne intitola.

Dunque, come se ora per la prima volta se ne accorgesse, o se per la prima volta ammirasse quello spettacolo in tutta la sua pienezza, egli nell'improvviso fervore esclama:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte.
Cose quaggiù sì belle
Altre il mondo non ha, non han le stelle.
Nasce dall'uno il bene,
Nasce il piacer maggiore
Che per lo mar dell'essere si trova.

Nessun altro canto del nostro poeta ha un'intonazione così festiva; neanche il *Risorgimento* che principia con la reminiscenza: e se ogni reminiscenza è melanconica per se stessa a noi tutti, che cosa non doveva essere per il Leopardi? Questo canto invece comincia dalla visione immediata di cosa insuperabilmente dolce e sublime; e quei

versi snelli, a rima baciata, e quella ripetizione di alcune parole nel verso stesso:

Altre il mondo non ha, non han le stelle,

o in due successivi:

Nasce dall'uno il bene,
Nasce il piacer maggiore,

e le movenze tutte del pensiero e del ritmo concorrono mirabilmente alla significazione di quell'insolita esultanza.

Si continua così fino ai primi versi della strofe seguente, in cui s'avverte un improvviso cangiamento d'impressioni e di tono. Le due Divinità, nei loro caratteri generali, rimangono sempre le stesse; ma i loro effetti sempre benefici piglian sembianze del tutto nuove. Poco avanti s'era detto:

Nè cor fu mai più saggio
Che percosso d'amor, nè mai più forte
Sprezzò l'infausta vita;

ma ora si soggiunge:

Quando novellamente
Nasce nel cor profondo
Un amoroso affetto,
Languido e stanco insiem con esso in petto
Un desiderio di morir si sente.[1]

[1] Sentimento presso che simile ebbe lo CHÂTEAUBRIAND (*Mémoires*, presso il SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Portraits*, Bruxelles, Société belge, 1836, III, 40): « Il y avait dans le premier succès de l'amour un degré de félicité qui me faisait aspirer à la destruction ».

La forza e l'operosità, prima, il languore, poi, e la stanchezza sono due diverse manifestazioni della stessa efficacia che le due Divinità esercitano sull'uomo, secondo le varie condizioni in cui questo si trovi. Qui noi seguiamo a veder l'uomo innamorato, non più nelle sue relazioni con la società, ma soltanto in ciò che accade nel suo interno al primo invadere della passione:

Come, non so: ma tale
D'amor vero e possente è il primo effetto.
Forse gli occhi spaura
Allor questo deserto: a sè la terra
Forse il mortale inabitabil fatta
Vede omai senza quella
Nova, sola, infinita
Felicità che il suo pensier figura:
Ma per cagion di lei grave procella
Presentendo in suo cor, brama quiete,
Brama raccorsi in porto
Dinanzi al fier disio,
Che già, rugghiando, intorno intorno oscura.

La previsione d'imminenti e terribili danni, già accennata nella prosa del '23, qui divien più incerta, più ondeggiante, più misteriosa e quindi più poetica che mai per quei due *forse,* per quel rugghiar della tempesta e quel mancare di ogni luce intorno intorno: immagini e suoni in cui si traducono i nuovi moti del cuor profondo. Anche in un'altra poesia del nostro autore, la Morte, considerata in se stessa, era come un porto più spaventoso di ogni flutto; qui essa ridiventa il

porto vero, l'unico rifugio dalle eterne tempeste della vita.

Queste, che sono le più nobili qualità dell'amore, seguita a ritrarre il Leopardi nella terza stanza, bellissima fra tutte, perchè la più ricca di elementi drammatici. Non c'è più neanche l'ombra degli effetti, direi, storici o civili accennati nella prima. Tutta la mente del poeta è in quei moti intimi, in quei conflitti e in quella catastrofe così pietosa insieme e terribile:

Poi, quando tutto avvolge
La formidabil possa,
E fulmina nel cor l'invitta cura, ecc.

E tanto più quelle tragedie ci stringono il cuore, perchè le vediamo compiersi in gente men che altra disposta a ciò da natura; e così vediamo il sublime emergere dalle più umili condizioni umane e la tempesta imperversare dove più doveva regnar la pace. Le stesse più semplici creature e le fanciulle più simili a quelle amate dal poeta nella sua prima giovanezza potevano soccombere eroicamente:

O così sprona Amor là nel profondo,
Che da se stessi il villanello ignaro,
La tenera donzella
Con la man violenta
Pongon le membra giovanili in terra.

Ma ecco un contrasto improvviso:

Ride ai lor casi il mondo,
A cui pace e vecchiezza il ciel consenta.

Dinanzi al sublime e al tragico della giovanezza, ecco d'un tratto la volgarità della vita, la prosa e la vecchiezza: visione fuggitiva, la quale pur cresce efficacia alla prima che sola permane.

Ma, non credendo più possibile per se stesso quella doppia felicità di amore e morte, il poeta con tutto il suo ardore si abbandona al pensiero della sola seconda. In principio il suo canto era stato un inno festoso alle due potenze dominatrici del mondo; poi, quasi un coro che ne ritrasse più particolarmente i tragici effetti. All'ultimo è una preghiera che ricorda un'intera vita d'angosce: ogni suono è come l'eco di mille altri suoni dolorosi; ogni immagine ridesta le mille altre immagini della morte, fino a qui passate per entro l'arte leopardiana, e che ora tutte accorrono a far più solenne il trionfo della Dea, e quasi a far lei propizia ai voti del suo cantore. E poi quel contrasto tra la fronte erta e il volto addormentato dello stesso poeta, fra il suo eroico lottar col destino e il suo posare il capo nel grembo della Morte, come fanciullo nel seno della madre! Alla stessa Morte, nel dialogo che in parte se ne intitola, il Leopardi aveva fatto dire: « Ho care le rime del Petrarca, perchè vi trovo il mio Trionfo, e perchè parlano di me quasi da per tutto ». Con egual diritto io crederei le si potrebbe fare dir questo del Leopardi, perchè presso lui il suo trionfo ha il significato e le forme più poetiche ch'ella avesse mai avuto in alcun'altra poesia moderna.

VI.

Sin dal primo tempo ch'ebbi a toccar del *Consalvo*,[1] considerai quel giovane come il personaggio in cui l'infelice poeta adombrò forse il suo sogno supremo di morir giovane e in un amplesso d'amore,[2] e tutto il componimento come la significazione dell'unica felicità conseguibile da colui che abbia perduto ogni fede negli uomini e nella vita. Nell'idea di quella felicità generata dall'amore, « il poeta si chiude, e la vagheggia, e la canta or fatta persona, ora fantasma sovrannaturale, ora reminiscenza dolcissima e pur mista di qualche amarezza ».[3] Il canto poi in cui più particolarmente tale felicità diviene persona, è il *Consalvo*. Esso « è il paradiso di un momento.... che vale più di un'eternità, perchè con quel momento divino finisce la vita e così ogni possibilità di soffrire ».[4]

---

[1] Tra i tanti lavori sull'argomento, ricorderò questi: TORRACA, *Sul Consalvo di G. L.*, in *Discussioni e Ricerche letterarie*, Livorno, Vigo, 1888, pp. 351 e segg.; CARDUCCI, *Jaufré Rudel*, Bologna, Zanichelli, 1888 (ristampato in *Opere*, vol. X, 1898); ANTONA-TRAVERSI, *Il Consalvo di G. L.*, Torino, Paravia, 1888; SCHERILLO, *Il Consalvo del L.*, in *Nuova Antologia*, 1° luglio 1893, e in *Canti di G. L.*, Milano, Hoepli, 1900, p. 295.

[2] *La Palin. e i Paralip. di G. L.*, in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1876, p. 73.

[3] *Un nuovo libro francese intorno al L.*, in *Saggi* cit., p. 115. L'uno e l'altro mio scritto erano stati pubblicati anche prima in alcune riviste letterarie.

[4] Ibid., p. 116.

Se dopo quei primi lavori, modificai la mia opinione sui pregi estetici del poemetto, essa rimase sempre quella per ciò che riguarda gli elementi costitutivi del componimento e la loro derivazione dagli stessi concetti filosofici dell'autore. E sembrerà dunque naturale che, con simile opinione, io debba attribuire un'importanza alquanto relativa alle ricerche intorno alle fonti del componimento medesimo, pur tenendo nella debita stima quei critici che con esse abbiano conferito anche indirettamente e in qualsiasi misura all'interpretazione del pensiero e dell'arte leopardiana.

Il *Consalvo* dunque è una delle concezioni del nostro autore, nelle quali ogni sentenza si direbbe la sintesi di molti suoi pensieri, e le stesse idee accessorie ricordano le cose da lui più pensatamente dette come filosofo e come poeta. Ciò parmi debba essere evidente a tutti; di modo che la ricerca delle fonti avrebbe a restringersi alla sola, direi, favola del componimento; la quale consiste nella scena del giovane moribondo che impetra per la prima volta un bacio dalla sua donna, e, ottenutolo, muore contento del suo destino in quello che fu il primo giorno felice di sua vita. Pure, anche così ristretta, la ricerca troverebbe sempre il suo meglio nel Leopardi medesimo, per le ragioni appena accennate in quei miei antichi scritti e che qui sento il dovere di dare più compiute. Senza dubbio, a guardar l'intrinseco della cosa, il nostro poeta non si trovò mai effettivamente in

una condizione somigliante a quella qui descritta; ma si badi, che, se non nella realtà della vita, ciò accadeva, possiamo crederlo con certezza, nell'interno dello spirito; e appunto codesti fatti spirituali non sono meno storici di altri fatti della stessa natura, compiutisi in atti e in parole; sono anzi come l'anima della storia quando si tratti di un Leopardi.

Supreme, anzi sole felicità della terra per lui erano l'amore e la morte: felice l'uomo cui ne toccasse pur una; felice sopra lo stesso grado mortale colui che potesse conseguirle tutte e due. Tali fortune, tali delizie, ritratte più o meno parzialmente e genericamente in tanti scritti e in ispecie nelle poesie, onde si è discorso poco avanti, e accennate per lo più in ipotetiche condizioni di vita, come poi il poeta non le avrebbe, almeno una volta, raffigurate in un personaggio che fosse, anche in tutto il resto, lui medesimo? E tale appunto è Consalvo.[1] Meditando e godendo continuamente in ispirito quelle due grandi e sole felicità della vita, nulla di più naturale che, di visione in visione, egli pervenisse a questa, cui volle dar forma concreta nella poesia, e che rappresentasse come storia ciò che era sogno.

---

[1] Giustamente il Cesareo (*Nuove ricerche su la vita e le opere di G. L.*, Torino-Roma, Roux, 1893, p. 54) scrive: « a me pare che pieno di quei pensieri [di quelli dei canti al cui gruppo il *Consalvo* appartiene] il Leopardi non dovesse poi penar tanto a ritrovare una situazione così semplice com'è quella di un giovine che in punto di morte confessa finalmente alla donna amata il proprio amore infelice ».

Qui dunque ci è il Leopardi tutto: ci è lui nelle sue tristi e necessarie condizioni di natura e di fortuna, e ci è anche lui in quelle volontarie e felici condizioni fantastiche dove trovava come un compenso alle ingiurie dell'una e dell'altra. E già questa poesia è come un sogno dello spirito, uno di quei rapimenti, di quelle visioni che, togliendo l'uomo interamente alla realtà delle cose, poco o nulla si differiscono in ciò dai sogni veri e propri. Direi dunque il *Consalvo* un secondo sogno, dopo quello descritto nell'idillio che ne porta il nome; perchè, se diversi fra loro per altri rispetti, sono persino identici in questo che il poeta, raffiguratosi nei due amanti infelici, si procura pur con l'intensità del desiderio quelle voluttà che gli negava il destino. Che se l'uno è descritto mentre sogna effettivamente, e l'altro nella veglia, codesta differenza, meramente rappresentativa, non tocca il poeta, il quale, in amendue i casi, gode egualmente in fantasia.

La favola, che consiste nella scena drammatica, nasceva dunque spontanea dalla passione lungamente covata nel cuore; e l'immagine del giovane morente fra i baci di Elvira aveva la sua più particolare origine in quella condizione di spirito ond'eran sorte le due creature gemelle che « sorvolano insiem la via mortale ». Se non che nel *Consalvo* la persona del Leopardi è anche più largamente e più manifestamente figurata che in altri suoi lavori ispirati dalla stessa idea. In fatto, dove in *Amore e Morte* parrebbe ch'egli non isperasse per

sè che la seconda, e certo a quella soltanto rivolgeva la sua preghiera, nel *Consalvo* se le finge propizie tutte e due, significando così il più alto grado di felicità, a cui uomo potesse giungere.

Un'altra differenza è che la morte, lodata come benefica per tutti nel primo componimento, in questo ci par tanto più dolce e più bella, in quanto coglie l'uomo nella prima giovanezza. E qui si noti che, appunto per ottenere questo maggiore effetto, il poeta, mutando, come s'è visto, il principio del suo cómponimento, ringiovanì il protagonista di circa dodici anni. Si è dubitato se a ciò lo inducessero ragioni di prudenza o di arte; io, per me, starei per le seconde; perchè meglio corrispondono alle sue idee sulle qualità proprie della giovanezza e perfino sui termini della stessa. E mi basti ricordare il XLII de' *Pensieri,* dov'ei considera la giovanezza vera come finita intorno al venticinquesimo anno.[1] Che se, scrivendo il *Consalvo,* egli era nell'età indicata nelle prime lezioni dei primi versi, ciò stesso comproverebbe l'importanza che la mutazione successiva doveva avere per lui.

Per lui l'inesattezza storica veniva ad essere largamente compensata, se non anche dalla maggior verità psicologica, certo dalla maggiore bellezza poetica risultante da essa mutazione. In fatti, perchè il suo Consalvo potesse sentire e parlare a quel modo e reputarsi felice di morir così pre-

[1] Cfr. *Pens.,* VII, 65-6 (8 ottobre 1825).

cocemente, quale più opportuna età il poeta avrebbe potuto attribuirgli che quella supposta nella lezione definitiva dei primi versi? Certo, anche vicino al suo settimo lustro, egli poteva sentire, e sentì veramente, l'amore a quel modo; ma nulla di più probabile che nel medesimo tempo ritornasse col pensiero, quasi per reiterarla ancora nel suo spirito, a quella prima, e per lui sola vera, giovanezza della vita. Questo ei faceva spesso in fantasia; e questo ei volle anche una volta compiere nell'arte.

Nel *Consalvo* dunque le due benefiche Divinità dell'universo fanno mostra di quelle virtù che altrove lampeggiano al nostro sguardo per entro forme più o meno impersonali e fuggitive. E già, sin dal primo verso, le usate immagini cominciano a diventar azione. I lettori, conoscendo il poeta, indovinano di mano in mano ciò che dovrà seguire, senza che però se ne scemino le loro impressioni: a un di presso come avviene quando si assiste alla rappresentazione di un'opera drammatica il cui soggetto ci sia noto; appunto perchè ci giova veder i fantasmi concretarsi nelle persone, e muoversi in esse. Ma l'azione vera e propria, che qui perviene al suo maggiore effetto nei baci di Elvira, in quel punto medesimo finisce; e quindi, anche da lì in poi, mancano le migliori impressioni della poesia. Alla narrazione drammatica sottentra il discorso messo in bocca a Consalvo: un discorso quasi lungo quanto la metà di tutto il lavoro, e che può considerarsi come una specie

di commento alla storia già narrata. Nulla si dice in esso che già non fosse virtualmente compreso in quella storia; sicchè dobbiamo sentir di nuovo ricordati gli ardori e i vaneggiamenti antichi, subito dopo avere assistito alla scena di due cuori che, finalmente, per un istante solo poteron battere l'uno sull'altro.

Or tutto ciò parmi contrario alle più vere ragioni dell'arte, e agli esempi che di simili rappresentazioni ci abbian date quelli che meglio intesero il cuore umano. E, aggiungerei, contrario perfino all'esempio che lo stesso Leopardi ce ne porse nel *Sogno,* dove al punto supremo della passione segue subito la fine di tutta la scena. Perchè, subito dopo quel colloquio che aggiunge nuove fiamme alle antiche, mentre il giovane palpitando si stringeva la fanciulla al petto, ecco sentirsi dire da lei stessa ch'ella era morta: alla voluttà infinita succede un'angoscia non meno infinita, ed egli si desta. Nel *Consalvo,* invece, al dramma segue il discorso; alla rappresentazione dei fatti, il commento e la lirica; e in ogni caso e in qualunque maniera voglia definirsi quella successione, è certo che al più tien dietro il meno. Eppure il Leopardi, come ogni vero artista, intese sempre il punto supremo dell'effetto poetico e ben di rado l'oltrepassò, ben di rado non fece sì che in quello avesse il suo compimento tutta la relativa situazione poetica.

E poi anche l'ultima parte del *Consalvo,* che in sostanza è una vera e propria lirica, manca

delle particolari qualità che fanno singolarmente belle le altre poesie amorose del nostro autore. Manca di quella specie d'immagini incerte e perplesse che egli ebbe in tanto pregio e che adoprò così felicemente in esse poesie. E già nei lamenti del giovane moribondo è qualche cosa di languido e stanco che si fa avvertire in tutto il tenore del discorso e perfino nella qualità del verso. E si sarebbe finito ancor peggio, se per le ultime parole dette dal poeta in nome proprio, « e innanzi sera il primo Suo dì felice gli fuggia dal guardo », tutta quella storia di amore e morte, quasi assommata in una leggiadra e rapida visione, non ci passasse davanti, a un di presso come quel primo giorno felice fuggì allo sguardo del moribondo Consalvo.

Questi ed altri simili difetti del componimento procedono, per mio giudizio, da un'arte che, ritornando con troppa consapevolezza sopra un ordine di pensieri ch'essa medesima in altre occasioni aveva egregiamente ritratti, intende ad accrescerne gli effetti sin allora ottenuti. Ma, in ogni caso, non sarebbe giusto, come pur taluni fanno, di giudicar con severità tutto il lavoro a cagione dei sentimenti ond'è informato; i quali poi sono gli stessi che animano altri scritti leopardiani, e in ispecie i canti che fanno un gruppo con questo. Sono in sostanza quei sentimenti romantici che aveva accolto nel cuore fin dalla prima giovanezza, e che, per una contradizione del resto spiegabile, parve tanto più aver cari di fatto quanto più severo e

persino ingiusto si mostrò a parole verso le dottrine del romanticismo. Negli *Idilli* avevano preso forma contemplativa; poi, sempre più impersonandosi in lui e sempre più potendo sulla sua vita, conferirono al dramma segreto di cui il *Consalvo* è come l'ultima scena.[1]

Or, se quel criterio di fondare il giudizio critico sulla natura dei sentimenti si dovesse accettare, noi saremmo costretti a riconoscere i medesimi difetti del *Consalvo* in quelle altre concezioni sorelle che sono universalmente annoverate fra le più sublimi della poesia moderna. Ma nulla di più certo che, se non eccellente in arte, esso nella sua sostanza è sempre cosa essenzialmente leopardiana. Il giovane infelice, benchè giunto a una condizione simile a quella di altri personaggi del nostro autore, più o meno scettici o pessimisti, aveva, quanto all'amore, continuato a essere quello ch'era stato nel *Sogno,* e che rendeva immagine del Leopardi stesso, in cui il predominio del cuore sulle altre facoltà, per mutar di tempo e di fortuna, non venne mai meno. Ben egli poteva esser giunto alle idee dello *Stratone* e del *Copernico,* ben per bocca di Malambruno e di Farfarello parlare alla maniera di Fausto e di Mefistofele; ma, ciò non ostante, Wer-

[1] Sulle qualità generali dell'amore romantico e sui particolari effetti di esso nel *Consalvo,* vedi le osservazioni del prof. F. D'Ovidio (*Leopardi e Ranieri,* in *Nuova Antologia,* 1° marzo 1897, p. 69 e segg.). Quivi stesso, pur con un semplice accenno, egli chiarisce egregiamente gli opposti giudizi proferiti su questo canto leopardiano da due critici illustri.

ther tornava sempre, come a casa sua, in quel cuore eternamente giovane. Se ciò avvenne al Goethe quando, parecchio tempo dopo il suo famoso romanzo, concepì il *Torquato Tasso* (come lo stesso poeta consentì a chi gli fece tale osservazione [1]), perchè non sarebbe avvenuto anche al Leopardi? Avvenne, e con più di necessità che nell'autore del *Faust,* già levatosi a nuove e più serene concezioni del mondo: necessità che perdurò sino alla fine, nonostante la contraria apparenza delle ultime sue poesie, le quali, se non a rigore d'indole amorosa, sono pur sempre generate dall'amore.

VII.

Parlo, come ognuno intende, di quelle intitolate *A se stesso* e *Aspasia.* La prima è come il soliloquio di chi, entrando improvviso in iscena, annunzi la sua rovina irreparabile, e maledica per sempre il suo destino: e in quel grido è sottintesa tutta una tragedia. È un impeto del più fiero pessimismo, a cui il Leopardi siasi mai abbandonato. Egli dice perito l'inganno estremo, cioè l'amore; e soggiungendo: « Al gener nostro il fato Non donò che il morire », viene implicitamente anche a dir ch'era perito quell'altro inganno di veder nella morte una cosa sì bella come egli poco

[1] R. M. MEYER, *Goethe,* Berlin, Hofmann, 1895, p. 194.

avanti l'aveva descritta. Dunque, come Amore e Morte, circondati di tanta luce, erano insieme apparsi nella contemplazione leopardiana del mondo, così ora, quasi ombre o cave nebbie, ne spariscono insieme. E il poeta maledice il tutto; e come un giorno gli era stato dolce il naufragare nella visione dell'infinito, ora gli riesce di conforto il sentirne e disprezzarne la vanità non meno infinita. Ma sarebbe errore il credere che in quel disprezzo egli comprendesse veramente anche la sua persona; chè anzi non mai forse come allora egli manifestò un così alto e superbo sentimento di se medesimo: un sentimento che direi proporzionato a quell'universale disprezzo. Infatti, dicendo al suo cuore: « Non val cosa nessuna i moti tuoi », in quanto pregio doveva tenerli, quei moti! Appunto per quel pregio, appunto per quei tesori di bellezza e di affetto chiusi nel suo interno, potevano sembrargli così vili tutte le cose del mondo. Senza tal concetto di sè e dei suoi moti, gli sarebbe stato impossibile un tanto disprezzo, impossibile quella poesia che pur ne risulta, come si vede da questo breve componimento e anche più dall'*Aspasia*.

E veramente l'*Aspasia*, non solo per le ragioni storiche, notate dai critici, alle cui diligenti ricerche rimando i miei lettori, ma è congiunta con la breve poesia *A se stesso* anche per l'antitesi, che in questa ho avvertita, fra le cose più belle della terra, viste ora nelle vere sembianze, e l'orgoglio dello spi-

rito, che delle antiche illusioni perdute cerca compenso o conforto in una nuova e più superba coscienza di se medesimo. Maggiore senza dubbio è la serenità nel secondo di questi componimenti, dove il poeta signoreggia gl'impeti da cui nell'altro era signoreggiato; pure il sovrano concetto nei due è sempre lo stesso: la vendetta dell'amore deluso e la propria glorificazione. Nel secondo è poi ancor più espressa e determinata la vendetta della bellissima donna, cagione a lui di tanto amore e di tanta angoscia. Quella non era più Aspasia, bensì l'idea che egli chiudeva in sè, la figlia del suo stesso pensiero: da questa le visioni di altre terre e di altri cieli e gl'indicibili moti e rapimenti dello spirito. A certi punti si direbbe ch'ei ripeta a sua propria gloria e vendetta l'antica canzone *Alla sua donna;* e veramente un'immagine come quell' «angelica beltade», se non pur essa addirittura, era stata la vera cagione degli effetti prodotti in apparenza da Aspasia.

Così per lui in particolare, e così per l'uomo in generale. All'uomo è dato concepire immagini di tanta perfezione, ma non alla donna; la quale, anche in questo, è inferiore all'uomo; anzi neppure intende ciò ch'ella medesima, con la sua bellezza, ispira ai generosi amanti: simile in ciò all'esecutore di musicali concenti, che ignora gli effetti ch'ei fa in quelli che lo ascoltano. Potrebbe dirsi che con questa poesia, non che rinnegare, come a prima vista sembrerebbe, il *Pensiero do-*

minante, lo riproduca in altre sembianze; salvo che, dove in esso le impressioni venivano dalla donna viva e presente, qui vengono invece dall'« amorosa idea ». Qual maggiore vendetta poteva dunque il poeta prendersi d'Aspasia, che questa di negarle ogni vera efficacia nei sovrani diletti suscitati dalla passione amorosa?

Eppure (e questo è uno dei maggiori pregi del canto) in tanta detrazione della donna terrena e in tanta glorificazione dell' « idea », la prima, cioè Aspasia, quasi a dispetto del poeta, o lui inconsapevole, ritorna qui a far mostra, a pompeggiarsi delle sue bellezze e quasi a vendicarsi, alla sua volta, della sua divina rivale. In ogni modo, ella è stata così largamente e intensamente dipinta come nessun'altra delle donne leopardiane: non quella del *Primo amore,* che rimane quasi interamente esclusa dagli occhi nostri; non la fanciulla del *Sogno,* adombrata dal velo della morte; non Silvia (nuova dipintura di quella), pur con quei suoi occhi ridenti e fuggitivi; e non la stessa Elvira, di cui, più che il guardo sfavillante di mille vezzi, abbiamo alla vista gli atti di tenera pietà e i baci onde consolava il moribondo.

Soltanto Aspasia fu descritta, non già in maniera vaga e generica e neanche in qualcuna delle sue leggiadrie, ma tutta qual ella era nella concretezza e pienezza delle sue forme.[1] E benchè,

[1] Vedi in proposito le osservazioni del CESAREO, op. cit., p. 75 e segg.

sola fra le altre, avesse finito col suscitargli in cuore lo sdegno per tutto il genere femminile, pure ella non gli si partiva mai dallo spirito. Nei solitari campi, come nelle città, e dalla bellezza di altri volti umani, come da quella della natura, l'immagine di lei risorgeva sempre superba e tale da rinnovellargli l'antico sgomento. E risorgendo anche più viva tra i profumi dei fiori, gli si mostrava nei vezzi, negli adornamenti e negli atti medesimi in cui aveva fatte le maggiori prove della sua potenza. Parrebbe che quant'era di più molle e dolce nell'aria e nella luce gli ricordasse ciò che di più voluttuoso egli aveva ammirato nella bella persona:

quando tu, dotta
Allettatrice, fervidi, sonanti
Baci scoccavi nelle curve labbra
De' tuoi bambini, il niveo collo intanto
Porgendo, e lor di tue cagioni ignari
Con la man leggiadrissima stringevi
Al seno ascoso e desiato.[1]

[1] Piacerà, credo, ai lettori di confrontare con questo, ch'è uno dei più bei luoghi dell'*Aspasia*, i seguenti versi dello Chénier (*Poésies*, par M. Becq de Fouquières, Paris, Charpentier, 1862, p. 124), dov'è qualche cosa d'identico negli atteggiamenti e accorgimenti della donna e nell'evidenza pittorica onde sono ritratti:

J'étais un faible enfant, qu'elle était grande et belle;
Elle me souriait et m'appelait près d'elle.
Debout sur ses genoux, mon innocente main
Parcourait ses cheveux, son visage, son sein,
Et sa main quelquefois, aimable et caressante,
Feignait de châtier mon enfance imprudente.
C'est devant ses amants, auprès d'elle confus,
Que la fière beauté me caressait le plus.
Que de fois (mais, hélas! que sent-on à cet âge?)
Les baisers de sa bouche ont pressé mon visage!
Et les bergers disaient, me voyant triomphant:
« Oh! que de biens perdus! ô trop heureux enfant! »

Diremmo cresciuto a dismisura il suo sentimento della bellezza, e che questa egli ora maggiormente ammiri in ciò ch'essa aveva di più terreno, di più umano e di più caldo. Ed ecco il ritratto della donna nel suo intero e negli atteggiamenti a lei suggeriti dalla consapevolezza del suo potere. In tal modo ella fronteggia quell'« idea » che pure il poeta intendeva inalzare sulle rovine di lei. Quasi maravigliato, egli esclama:

Tu vivi,
Bella non solo ancor, ma bella tanto,
Al parer mio, che tutte l'altre avanzi.

Tanta bellezza terrena era dunque indipendente da quella celeste, ond'egli qui afferma le venisse ogni luce; essa splendeva invece di luce propria, e così continuava a splendere allo stesso amante disingannato: astro sovrano, tanto nell'amore, quanto nella collera del suo poeta. Caduto l'incanto, e con esso spezzato il giogo, s'ella poteva non più sembrargli degna di culto, non cessava perciò di essere quasi una Divinità nel mondo. Ma già tutta quella magnifica dipintura di Aspasia non gli era suggerita dalla sola indignazione; perchè nel pittore, intento a rendere con l'arte sua quei vezzi e quei moti, non poteva l'uomo antico essere del tutto morto. E già la parola dell'abbandono non sembra qui men tenera di quella che si direbbe un accenno al ritorno, nè il piacere della recente liberazione più forte che le dolci memorie della cessata servitù.

Senza tali contrasti, e mancando ogni resto della passione, come mai sarebbe stata possibile una così nuova e vigorosa poesia qual è appunto questa? Qui non più quel non so che di stanco e di monotono che avvertiamo nel *Consalvo,* e non più quell'eccesso di elementi fantastici e quella tautologia che scemano pregio allo stesso *Pensiero dominante.* La novella vigoria del sentimento e delle immagini si avverte anche nella forma metrica, ch'è la stessa del *Consalvo,* cioè nello sciolto che qui procede di nuovo, come negli esempi anteriori, più snello, più chiuso e più vibrato. Nuovi pregi e nuove bellezze di arte, che tutte insieme scaturiscono da quella contemperanza di elementi ideali e storici, maggiore qui che in altri componimenti erotici del Leopardi, e da quel grande e anche nuovo contrasto di moti interni. Qui splendono simultanee al nostro sguardo le due figure, così diverse, della bellezza ideale e di Aspasia; l'una contrapposta all'altra, con intendimenti sfavorevoli alla seconda, ma che pure si giovano scambievolmente, riuscendo il divino ancor più potente accanto all'umano, e questo accanto a quello.

L'*Aspasia* è l'ultima poesia, non propriamente di amore, ma in cui si parli di amore. Pur non sarebbe giusto inferirne che quello fosse veramente stato per il Leopardi « l'inganno estremo », sapendo noi già che valore abbia questo suo linguaggio quando si tratti di amore o di affetti in generale verso ogni cosa grande e bella della vita.

Tuttavia nella sua arte quelle ricordate sin ora ne furono, come dicevo, le ultime manifestazioni. Quali poi siano i caratteri particolari della sua poesia erotica, e quale segnatamente la maniera ond'egli la congiunse col dolore, improntandola, fino all'ultimo, di quei significati, sempre più comprensivi e universali, tutto ciò m'ingegnai di mostrare, secondo le occasioni, in più luoghi del presente lavoro. Or soggiungo soltanto che nell'*Aspasia* tal significazione si scorge più manifesta nella chiusa. Con la visione della donna si rinnovellavano nel poeta le amarezze del disinganno e quelle impressioni del mondo apparsogli poco avanti come un deserto. Se non che allora, nel canto *A se stesso,* erasi abbandonato all'impeto dell'improvvisa tempesta; qui, ridestandosi quella, egli la signoreggia. Allora fu quasi sul punto d'involgere nel suo superbo disprezzo anche se medesimo; qui, invece, sente tutta la sua superiorità sulle forze avverse; guarda il mare, la terra e il cielo, e sorride. Atto non molto diverso da quello del suo Bruto che sorrideva alle ombre di Averno, agli Dei, al fato stesso. Nella persona di quell'eroe egli sentì il ruinar della grandezza antica; qui, in persona propria, vede sparire dalla terra anche quelle ultime cose belle, onde, pur nella miseria degli ultimi tempi, l'uomo poteva trarre qualche conforto.

Capitolo XIII.

ULTIMO PERIODO POETICO.

Il Leopardi in Napoli: la coltura napoletana di quel tempo. — I *Paralipomeni* — I *Nuovi Credenti* — La *Palinodia* — *Sopra un bassorilievo antico* ecc. — *Sopra il ritratto di una bella donna* ecc. — *Il Tramonto della luna* — *La Ginestra.*[1]

I.

Quando il Leopardi giunse a Napoli il 2 ottobre 1833, già da qualche anno avanti la sua vita, pur sempre infelice sin da principio, era stata come un precipitare nel peggio. Venutigli meno i sussidi avuti per alcun tempo da generosi amici, discorde più che mai dal padre per quei *Dialoghetti,* di cui molti, con suo gran dolore e vergogna, avevano creduto autore Giacomo; co-

[1] Nessuno potrebbe con buon fondamento segnare la data precisa per ciascuna di queste poesie, che pure son tutte del periodo napoletano. L'anno 1835 per la *Palinodia* si può meglio che da altro argomentare dalla lettera inedita di Gino Capponi, che citerò appresso. Quanto al poema dei *Paralipomeni,* benchè alcune parti della materia fossero bell'e pronte da qualche tempo prima, pure la sua composizione vera e propria si deve recare al presente periodo. Ultime, secondo ogni probabilità, *Il Tramonto* e *La Ginestra.*

stretto nondimeno a supplicar i genitori di qualche soccorso che lo togliesse all'onta della miseria; egli era giunto a tal estremo di sciagura, qual non avrebbe potuto immaginare pur nelle sue così frequenti e lugubri previsioni dell'avvenire. Ma soprattutto sentiva dolorosa quella sproporzione tra il potere e il volere, larga fonte di amarezze a tanti altri spiriti privilegiati, e anch'essa giunta per lui al suo estremo. Da un lato, piena la mente d'innumerevoli disegni di opere, poetiche, filosofiche, filologiche, e d'idee nuove e impazienti di venire all'aperto; dall'altro, sempre più scarse le sue forze, e talvolta quasi vicine a spegnersi. E poi, quello stesso pensiero cominciava a sentirsi stanco dall'immenso cammino fatto sin allora e anche più dello strazio che ormai gli veniva pur da ogni menoma fatica.

Al suo arrivo a Napoli tutto gli piacque: la dolcezza del clima, la bellezza della città e dei dintorni, l'indole degli abitanti; si dilettò di gite per queste spiagge e campagne amene, ed ebbe cara in particolar modo la vista del Vesuvio, la cui immagine doveva rimaner alta su tutte le sue concezioni degli ultimi tempi, appunto come l'altero monte giganteggia su quanto gli è dattorno. Ma ben presto cominciò a giudicare con minor benevolenza uomini e cose; meditò partenze per luoghi lontani, e pensò di andar a finire i suoi giorni a Parigi. Sarebbe però ingiusto il non tenergli conto di quelle sue misere condizioni fisi-

che e morali, che qui, come nel suo stesso paese, e come in ogni altro luogo dove si trovasse, lo costringevano ad un'eterna scontentezza che, in fondo, era scontentezza di se medesimo. E merita, anzi, non che il rispetto, ma tutta quella delicata pietà che gli animi gentili sentono per ogni sventura suprema: che dir poi se lo sventurato fosse uno di quelli che hanno cresciuto onore alla patria e procurato nuovi e ineffabili godimenti allo spirito umano in tutto il mondo?

Ma qual era poi la coltura napoletana in quel tempo? Preparato da varie e più o men remote cagioni, un gran risorgimento in tutte le parti della coltura ebbe principio a Napoli col nuovo regno di Ferdinando II. Sono concordi in ciò gli storici tutti. Ricorderò più particolarmente la testimonianza dell'Ulloa; il quale, a meglio determinar i caratteri di quel risorgimento, descrive le misere condizioni degli studi negli anni che lo precedettero, quando il nostro paese, segregato, non che dal mondo, dall'Italia stessa, parve come sepolto in un'inerzia profonda.[1] Tanto più grato ci riesce dunque il vederlo, poco dopo, quasi rinascere alla vita delle scienze e delle lettere, rinnovellarsi negli stessi ordini civili, partecipare, benchè ancora in misura assai scarsa, al movimento intellettuale italiano e straniero.

---

[1] *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du royaume de Naples*, par P. C. ULLOA, Genève, 1859, II, 12 e segg.

Ciò che di meglio produsse qui la filosofia è rappresentato dalle opere del Galluppi; e quant'altro fuori di quelle fu scritto coll'intendimento di combattere l'empirismo francese e il razionalismo tedesco allora dominanti, non pare essere stato tale da lasciar traccia durevole. Unico pensator vero, dunque, il filosofo di Tropea. Al tempo cui si riferisce il presente discorso, egli aveva già dato alla luce la maggior parte delle opere che di lui abbiamo; nelle quali sono ammirevoli e le speculazioni sue proprie e le interpretazioni dei maggiori sistemi filosofici moderni, studiati anche nelle origini e messi in relazione fra loro. Non essendo qui il caso di addentrarmi nelle sue particolari dottrine, e neanche di accennarle, mi contenterò di ricordare col Mamiani che alla filosofia del Galluppi « è base l'esperimento ed è fine la esplicazione scientifica dei sommi principii. Niuna idea innata, niun giudicio *a priori* sintetico: da un lato, i fatti della coscienza, da l'altro, il semplice raziocinio; quinci le realità succedentisi per legge di produzione, e quindi i principii analitici dedotti l'uno dall'altro per legge d'identità ».[1]

Non sembra però che il sommo Calabrese suscitasse tra noi un vero e proprio movimento filosofico, perchè quelli che allora o poco dopo intendevano a tali studi si direbbero piuttosto atti a

[1] *Del Rinnovamento della filosofia antica italiana,* Parigi, 1834, p. 511-12.

interpretare il pensiero altrui, che ricchi di pensiero proprio. Tali, ad esempio, si dimostravano il Devincenzi e il Blanch, quando studiavano il primo la *Nuova scuola filosofica del Royer-Collard e del Cousin*,[1] il secondo la *Storia della filosofia antica* del Ritter,[2] e l'opéra del Fichte sul *Destino dell'uomo*.[3] Lo stesso Blanch, ragionando del *Rinnovamento della filosofia antica italiana* del Mamiani, si rallegrava che le sue idee circa il carattere della filosofia napoletana fossero in gran parte confermate dal Pesarese. Il quale al Vico e al Genovesi « rannoda.... come continuatore il contemporaneo Galluppi, e così cerca di stabilire una filiazione di dottrine filosofiche, particolarmente nell'Italia meridionale, le quali rivestono un carattere particolare che mette in comunicazione le idee di san Tommaso con quelle del chiarissimo professore dell'Università napolitana ».[4] Notevole poi questo, che nelle lodi al Mamiani si accordavano i nostri migliori, persuasi ch'ei restaurasse una maniera di filosofare tutta italiana; e forse non è strano il supporre che a tanta ammirazione con-

[1] In *Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti, Opera periodica*, Napoli, 1832-46, vol. XI (anno 1835). Vi si fa, fra le altre, quest'osservazione (p. 16) che « bene grandissimo ancora alle lettere può venire dall'eclettismo. Perocchè, tornando esso in onore gli studii dell'antica filosofia, torna in onore eziandio gli studii filologici e le antiche letterature ».

[2] *Progr.*, XVI (anno 1837), 3 e segg.; XVII (anno 1837), 3 e segg.; XVIII (anno 1837), 3 e segg.; XIX (anno 1838), 55 e segg.

[3] *Progr.*, XV (anno 1836), 3 e segg.

[4] *Progr.*, XII (anno 1835), 36.

ferisse non poco la sua forma di scrivere, la quale, più di ogni altra, pareva corrispondere a quella italianità di lingua, onde allora essi tutti cercavano con ardore incredibile di adornare i propri pensieri.

Non originalità dunque in quei nostri cultori di filosofia; ed anzi una cotale incertezza di criteri impediva loro persino di seguire risolutamente l'una piuttosto che l'altra delle vie battute dai medesimi pensatori ch'essi più studiavano. Pure avevano tutti in comune un'aperta predilezione per l'idealismo e per le dottrine spiritualistiche avverse a quel sensismo che fino a poco tempo innanzi aveva tenuto il campo. Manifesta è poi l'efficacia che qui esercitavan le nuove scuole teologiche francesi: frequenti le testimonianze di ammirazione ai loro antesignani, di cui si traducevano e ristampavano le opere con proemi e note riboccanti di lodi. Tra' più infervorati nell'impresa ricorderò il celebre padre Ventura, a cui sembrava d'inestimabil valore il fatto che, dove il secolo XVIII erasi aperto col *Dizionario* del Bayle, il XIX si aprisse col *Genio del Cristianesimo*.[1] Quel nuovo moto d'idee e quel fervore di animi eran venuti sempre crescendo sino al tempo che il Leopardi giunse a Napoli. Anche qui dun-

[1] *La legislazione primitiva del chiarissimo sig.* VISCONTE DE BONALD ecc., *trad. dal francese, corredata d'un saggio sulla vita e le opere di questo autore e di annotazioni dal* P. D. GIOACCHINO VENTURA *teatino,* Napoli, 1823, I, XVIII.

que il sentimento cristiano ricominciava a informar di sè tutta la coltura; e coll'idealismo filosofico si congiungeva un tal quale guelfismo nella storia e nell'arte.[1]

Del predominio di tali concetti e sentimenti, anzi di tutto il rifiorire della nuova coltura abbiamo la più insigne testimonianza in quella medesima grande rivista il *Progresso,* che citai poco avanti. Cominciata a venire alla luce nel 1832, continuò fino al '46 con lievi mutamenti d'indirizzo e sotto parecchi direttori, da G. Ricciardi a L. Bianchini. Tra i compilatori ordinari e quanti altri più o men frequentemente ed a qualsiasi titolo partecipavano all'opera, ci eran uomini o chiari sin d'allora o tali divenuti da lì a poco: il Galluppi, il Tenore, il Troya, il Pilla, l'Avellino, l'Imbriani, il Dalbono, il Pisanelli, il Tari, il Ruggiero, ec. Talvolta ci facevano le loro prove anche scrittori di altre parti d'Italia, come il Centofanti, il Tommaseo e G. I. Montanari. Naturalmente, e come pur si argomenterebbe da tali e tanti nomi, vi erano in modo egregio rappresentate la filosofia, le scienze fisiche e naturali, la storia, l'archeologia, la critica letteraria, e, insomma, gli studi tutti.

[1] Tutte queste cose avevo dette nel mio discorso *Leopardi a Napoli* (Napoli, Stab. tip. della R. Università, 1898), quando, più tardi, n'ebbi conferma dalle Carte napoletane, non ancor pubblicate a quel tempo, e in ispecie dai *Nuovi Credenti,* mediocre poesia, ma documento certo di quanto fossero in odio al nostro autore quelle nuove scuole teologiche francesi e i loro seguaci. Non avendo potuto allora allegar gli esempi particolari, li darò nel presente capitolo.

Ed anche è facile argomentare qual alto posto ci avesse in ispecie la storia, mercè l'opera di quel Troya, che, come altri sommi preparatori del nostro risorgimento scientifico e nazionale, oggi par quasi generalmente dimenticato; ma che, anche come quelli, risplende più vivo che mai alla vista di quanti sanno volgersi al passato con tutto l'amore e la riverenza che sempre gli sono dovuti. Non meno poi che per la coltura, il *Progresso* era importante pel rispetto civile e politico. Come si diceva apertamente nel suo *Proemio,* sommo fine dell'opera era quello di far note appieno le une alle altre le province d'Italia, che si conoscevano allora così poco, e tutta la coltura italiana agli stranieri, come quella degli stranieri agli italiani. Ma si aspirava insieme ad affratellare gl'ingegni e gli animi affinchè (sono parole del *Proemio* stesso) colla maggiore efficacia potessero adoperarsi «a pro della patria nostra, a pro della patria italiana».[1]

Si tentava così per la prima volta in Napoli ciò che in altre parti d'Italia era stato felicemente compiuto: di fare, cioè, il fascio delle forze intellettuali e morali. Ci sarebbe dunque a credere che fossero riusciti a formare una famiglia letteraria pari a quella che si era raccolta in Firenze attorno al Vieusseux. Ma il vero è che Saverio Baldacchini, da lì a qualche anno, scriveva nella medesima Rivista che, «solamente di raro potè ottenersi che i

[1] *Progr.*, I (anno 1832), 4.

principali suoi compilatori convenissero insieme ».[1] Ohimè, tali parole non liete parrebbero scritte anche per i nostri giorni! Tuttavia è da riconoscere che gli egregi napoletani, benchè non riuscissero a vincere del tutto quella loro tendenza all'isolamento e alla disunione che ormai è proverbiale nel mondo, pure seppero recare ad atto non piccola parte dei generosi intenti che s'eran proposti; onde i loro nomi rimarranno sempre cari e venerati nella memoria dei posteri.

II.

Or quanta e quale fu la conoscenza e la stima scambievole fra il Leopardi e i napoletani di cui si è toccato? Quale, in particolare, il concetto ch'ei dovè farsi dell'indole e dei caratteri precipui di quella loro coltura? Certo, egli ebbe qui ammiratori caldissimi. Già della stima e dell'affetto dei nostri per lui aveva avuto come un saggio anticipato, quando, poco tempo avanti, in Firenze s'era stretto in amicizia col Ranieri, col Colletta e con Giuseppe ed Alessandro Poerio. Qui poi, oltre allo stesso Ranieri, tennero il Leopardi in gran pregio quel Puoti e quei suoi giovani che intendevano con amore immenso allo studio della nostra lingua. Da Leopoldo Rodinò, e da qualche altro superstite fino a non molti anni fa di quella nobile

[1] *Progr.*, XIII (anno 1836), v.

compagnia, udii narrare quanto al loro maestro e ad essi tutti riuscisse grato il rivedere di tanto in tanto il poeta e fargli le maggiori dimostrazioni di stima.

Il De Sanctis poi, fin dal tempo che venne quasi fuggitivo nella mia Calabria, narrava a me giovanetto, che lo ascoltavo a bocca aperta, di una visita fatta dal Leopardi alla scuola del Puoti. Narrava dunque come, mentre tutti ansiosamente lo aspettavano, il poeta giungesse appoggiato al braccio di un suo amico, e alquanto incerto nell'andare e quasi timido in ogni suo atto. Cominciano subito i soliti esercizi della scuola: si leggono vari componimenti, seguono le osservazioni dei giovani e del maestro: e queste e simili cose sentivo descrivere al De Sanctis con quella vivacità e grazia onde poi ne parlò a lungo nel suo scritto: *L'ultimo dei puristi.* In fine il Puoti pregò il poeta che volesse essergli cortese del suo giudizio intorno alla maniera con cui in quella scuola si studiava l'italiana favella; ogni parola di lui sarebbe stata un prezioso ammaestramento e insieme un caro e venerato ricordo per quei giovani. Schermitosi per qualche istante, il Leopardi poi disse, con voce un po' fioca e pur dolce: ammirare quel sentimento così vivo dell'italianità nello scrivere, e segnatamente il ritorno a quei nostri antichi, che fecero tante cose grandi e non meno grandi ne ispirarono ai nipoti sempre che questi intesero a rinnovare il culto degli avi. Il Puoti non aver bisogno dei suoi consigli, nè lui esser tale da po-

terne dare. Tuttavia, per compiacere al cortesissimo marchese, notava come in quella scuola si facesse più conto della purità che della proprietà. Or egli esser d'avviso, che questa si dovesse tenere in non minore, anzi in maggior pregio di quella; e che un sentimento eccessivo della purità potrebbe persino nuocere a quella proprietà stessa da cui principalmente viene ad ogni discorso l'evidenza e la luce.

Ma, se ci ebbe i suoi fervidi ammiratori, non si può dire che il Leopardi fosse allora in Napoli tenuto in pregio così generalmente come in qualche altra regione d'Italia; anzi è certo che molta parte della stessa gente più colta non ne intendesse appieno la grandezza. Così nella medesima Rivista, quando si parlava dei nostri maggiori autori moderni, egli d'ordinario non era annoverato fra questi;[1] e, dove anche ciò accadeva, non pare si avesse un concetto adeguato del suo valore, e tanto meno dei pregi e delle qualità particolari della sua poesia.[2] Certo, in ogni modo, l'unico degno elogio che di lui si legga nella detta Rivista è il breve cenno che ne scrisse il Ranieri.[3]

---

[1] Cito, ad esempio, un articolo di M. Baldacchini, in *Progr.*, I (anno 1832), 313.

[2] Articolo di S. Baldacchini, in *Progr.*, XIII (anno 1836), XX.

[3] Intitolato *Il Conte Giacomo Leopardi* e firmato A. R., in *Progr.*, XVII (anno 1837), 166. E rimane sempre la migliore delle cose ch'egli abbia scritte sul medesimo argomento; le successive, mediocri sotto il rispetto letterario, non mancano di valore storico; l'ultima, il *Sodalizio*, è un tristo libro.

Mi confermano nella mia opinione anche gli altri nostri giornali letterari di quel tempo: e sì che ve n'eran parecchi e non privi di pregio, come *Il Topo letterario* e *Il Nuovo Diogene*. Ancor qui, tra i compilatori, erano uomini chiari, lo stesso Saverio Baldacchini e Urbano Lampredi; e fra gli altri scritti di vario argomento, non pochi veramente buoni, soprattutto di letteratura drammatica, a cui davano materia e occasione le frequenti recite nei nostri teatri di tragedie di sommi autori italiani e stranieri. Or in cotesti e simili giornali di rado o non mai si accennava al Leopardi, mentre nel tempo stesso si levavano al cielo i nomi di altri scrittori viventi, e in ispecie di quel Mamiani, che parrebbe avere in Napoli suscitata l'ammirazione universale non meno coi suoi *Inni* che col suo *Rinnovamento*.

Errerebbe chi gli scarsi cenni di quei giornali o il loro assoluto silenzio sul Leopardi credesse spiegare con sole ragioni d'indole politica. È vero che la nuova edizione delle sue opere, intrapresa a Napoli dallo Starita nel '35, fu soppressa dalla polizia;[1] ma, dall'altra parte, nulla poteva impedire che del Recanatese si parlasse con quelle cautele solite ad essere adoperate in proposito di altri autori che, ancor più di lui, potevano dar ombra al governo; e i nostri padri in quella sorta di accorgimenti erano così esperti, che giunge-

[1] *Epist.* cit., III, lett. del 22 dicembre 1836.

vano a dire impunemente tutto ciò che loro piacesse. Alle ragioni politiche dunque è da aggiungere quella, assai più importante, dei criteri letterari allora prevalenti e che (come potrei provare con larga copia di esempi) erano molto diversi da quelli che di lì a pochi anni, recati ad atto nella stessa Napoli, dovevano rinnovare tutta la critica italiana.[1]

È facile intendere poi in qual dispregio dovesse avere il Leopardi quelle idee filosofiche che più prevalevano nella coltura napoletana. Comune al-

[1] Mi basti recarne a prova la testimonianza che ce ne porge uno dei più noti compilatori del *Progresso*, il Liberatore, che, ragionando degl'*Inni sacri* del Mamiani (VI, anno 1833, p. 140), ristampati allora a Napoli, dice: « Nel quale sublime aringo aveva preceduto il Mamiani un atleta senza alcun dubbio non minore di lui, e più esperto e più chiaro, il conte Giacomo Leopardi, testè venuto a farsi ospite nostro. Anch'egli scrisse in verso sciolto il suo inno a' Patriarchi; anch'egli vi ritrasse le prime vicende dell'umana progenie, e certo nè di dottrina nè di perizia nell'arte nè di alti spiriti nè di robustezza di politica poesia ivi è difetto. Ma il suo giovin rivale animosamente gareggia con esso, con pari forza, con maggiore armonia e perspicuità; e, se l'inno del poeta recanatese parrà a molti più ricco di profondi concetti, meglio ideato nella sua macchina, e, come dicono, più filosofico, nessuno dirà che al tutto più poetico non sia quello del nobil rampollo dei Della Rovere. E questo parere, da me sol per amore di verità manifestato, senza menomare per nulla l'ammirazione, anzi la venerazion che professo per l'egregio e disavventurato Leopardi, io lo sottopongo a chiunque si faccia a leggere l'un dopo l'altro i due componimenti ». Lodi ancor più alte agl'*Inni* del Mamiani e assoluto silenzio del Leopardi in uno scritto di Francesco Puoti (ibid., VI, 147). Solo, alquanto più tardi, ristampandosi gl'*Inni* del primo insieme con quello del secondo ai Patriarchi (Napoli, Marotta e Formosa, 1835), in una avvertenza al lettore parlasi del Recanatese come di stupendo ingegno, ma ancor poco conosciuto dai napoletani.

lora a tutti i maggiori centri letterari d'Italia era quel complesso di concetti civili, politici e specialmente filantropici, onde la nuova età più si gloriava; ma il nuovo sentimento cristiano, da cui tali concetti erano o parevano informati, signoreggiava in alcuni più in altri meno di quei medesimi centri. Napoli, per tal rispetto, era dei primi; e Napoli dunque, con la sua coltura, ancor più che non avesse fatto Firenze, accresceva quell'antica avversione del Leopardi al suo secolo, che parrebbe si facesse in lui sempre più forte coll'andar del tempo e che trovasse nuova cagione d'alimento in ogni suo nuovo soggiorno. Così, più che mai incalzato dal destino, più che mai solitario, egli si chiuse del tutto in se stesso; e dei filosofici pensieri, che fino allora erano stati grande parte di sua mente, fece il supremo e quasi unico oggetto di sua vita.

III.

E ne abbiamo il più insigne documento nei *Paralipomeni*. Di questi io tenni discorso molti anni fa, guardandoli nel rispetto dell'arte e appena aggiungendo qualche breve dichiarazione storica che mi paresse necessaria al mio fine.[1]

[1] *La Palin. e i Paralip. di G. L.*, in *Saggi critici* cit. Anteriore a quel mio saggio è l'articolo di F. D'Ovidio, *F. Ambrosoli e i Paralip. del L.*, ristampato in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1879.

Oggi, pur mantenendo nella loro sostanza quelle mie antiche impressioni sul valore estetico e satirico del poema, giudico però il mio lavoro assai difettoso quanto all' interpretazione delle idee filosofiche e religiose che sono la precipua materia di esso poema: tenterò dunque di fare meglio adesso. Ma lascio da parte, anche questa volta, l'interpretazione propriamente storica; perchè, in così lungo intervallo di tempo, altri, con risultamenti più o men buoni, l' hanno già fatta:[1] e inoltre prevedo che qualche più compiuto lavoro sull'argomento non tarderà a venire alla luce.

I *Paralipomeni* sono dunque come la suprema battaglia del Leopardi. Se per lo innanzi, e in ispecie nelle *Operette,* aveva assalito più o meno copertamente le scuole teologiche, qui le combatte a viso aperto e di tutta sua forza. Certo egli le combatte nei principii generali e nelle dottrine comuni ad esse tutte; pur mi sembra che talvolta egli guardi più particolarmente all'esposizione e all'elogio che ne fecero alcuni interpreti e apostoli famosi. Manifeste, per esempio, le feroci allusioni agli scritti di Giuseppe De Maistre,

---

[1] M. MONNIER, *L'Italie est-elle la terre des morts?,* Paris, Hachette, 1860, p. 137 e segg.; S. CASSARÀ, *La politica di G. L. nei Paralipomeni,* Palermo, 1886; G. MESTICA, *Man. della lett. ital. nel secolo decimonono,* II, Firenze, Barbèra, 1885, e *Studi leop.,* Firenze, Succ. Le Monnier, 1901, p. 470 e segg.; T. PAGNOTTI, *Il canto terzo dei Paralip. della Batrac. di G. L.,* Spoleto, Ragnoni, 1901.

che veramente erano un incessante insulto al secolo XVIII.[1]

L'impetuoso scrittore savoiardo sosteneva che tutta quella filosofia, cui pur dava il nome di teofobia, sarebbe sembrata ai posteri uno dei momenti più tristi dello spirito umano.[2] Empi ce n'erano stati sempre; ma prima del secolo XVIII non s'era mai vista in seno al cristianesimo una simile insurrezione contro Dio, una simile congiura di tutti gl'ingegni contro al loro autore.[3] Più eloquente che mai, e verso gli avversari più acerbo che altri filosofi cristiani, mostravasi egli nel combattere l'idea di uno stato umano primitivo, vagheggiata dal Rousseau e da altri scrittori di quell'abborrito secolo, e nel sostenere l'idea contraria che l'uomo nato civile decadesse per propria colpa. Di che inferiva che la società era antica quanto il genere umano, e l'uomo selvaggio non altro che un essere degenerato e punito.[4]

Pieno di cotesta idea egli guardava come da inaccessibile altezza tutto il vario e lungo cam-

---

[1] Giova ricordare come il suo zelo eccessivo fosse combattuto dallo stesso Gioberti, che, fra l'altro, scrisse di lui (*Primato* ec., Napoli-Torino, stamp. Vaglio e Botta, II, 315 e segg.): «... quantunque laico, parla excatedra, come fosse il Papa od un concilio ecumenico in petto e in persona, e dà a chi gli contraddice dell'eretico per lo capo, senza una discrezione al mondo».

[2] *Les Soirées de Saint-Pétersbourg,* ec., Lyon, Paris, 1831, I, 336.

[3] *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques* ec., Lyon, Paris, p. 84 (tradotto a Napoli nel 1828).

[4] *Les Soirées,* ec., II, 15.

mino dell'uomo sulla terra. Or tal idea è per l'appunto quella che il Leopardi beffeggia continuamente, in ispecie là dove, supponendo che i lettori si meraviglino perchè i topi degli antichi tempi avessero costumi e linguaggio del tutto umani, rende ragione della cosa nel modo seguente:

Ma con la maraviglia ogni sospetto
Come una nebbia vi torrà di mente
Il legger, s'anco non avete letto,
Quel che i savi han trovato ultimamente,
Speculando col semplice intelletto
Sopra la sorte dell'umana gente,
Che d'Europa il civil presente stato
Debbe ancor primitivo esser chiamato.
E che quei che selvaggi il mondo appella,
Che nei più caldi e nei più freddi liti
Ignudi al sole, al vento, alla procella,
E sol di tetto natural forniti,
Contenti son, da poi che la mammella
Lasciàr, d'erbe e di vermi esser nutriti,
Temon l'aure e le frondi, e che disciolta
Dal sol non caggia la celeste volta;
Non vita naturale e primitiva
Menan, come fin qui furon creduti,
Ma, per corruzion, sì difettiva,
Da una perfetta civiltà caduti,
Nella qual come in propria ed in nativa
I padri dei lor padri eran vissuti:
Perchè stato sì reo come il selvaggio
Estimar natural non è da saggio.[1]

Anche le ragioni del fatto stupendo sono proprio quelle allegate dallo scrittore francese, o piuttosto

[1] Canto IV, 3-5.

quelle che, pur comuni a molti, egli significò con maggior vivacità e calore che altri; ma il Leopardi le riproduce in forma ironica e sostituisce, come sempre, la natura a Dio o alla Provvidenza:

Non potendo mai star che la natura,
Che al ben degli animali è sempre intenta
E più dell'uom, che principal fattura
Esser di quella par che si consenta
Da tutti noi, sì povera e sì dura
Vita, ove pur pensando ei si sgomenta,
Come propria e richiesta e conformata
Abbia al genere uman determinata.
Nè manco sembra che possibil sia
Che lo stato dell'uom vero e perfetto
Sia posto in capo di sì lunga via
Quanta a farsi civile appar costretto
Il gener nostro a misurare in pria,
U' son cent'anni un dì quanto all'effetto:
Sì lento è il suo cammin per quelle strade
Che il conducon dal bosco a civiltade.[1]

La seconda di queste due stanze è come la beffa della stessa beffa usata dal De Maistre, il quale scriveva: « Non si cessa mai di ripetere: *Giudicate quanto tempo sarà occorso per imparare la tale o la tal altra cosa.* Cecità incredibile! Non è occorso che un istante ».[2] Iddio, secondo quel filosofo, non poteva aver tenuto altro modo verso l'uomo primitivo; nulla dunque di più stolto che il volere spiegar l'origine della civiltà coll'opera del tempo,

[1] Canto IV, 6-7.

[2] *Les Soirées*, ec., I, 87.

come affermano i miscredenti. E il miscredente Leopardi gli fa la risposta che abbiamo intesa.

Schernisce poi egli stesso quella caduta dell'uomo che involse nella sua rovina tutte le specie dei viventi, e così anche i topi. Anch'essi un tempo avevano dovuto godere di quella civiltà; nulla dunque di più giusto che il nostro poeta ne consideri gli antichissimi progenitori come non diversi dagli uomini moderni.[1] E con altrettanta fedeltà alla dottrina teologica egli soggiunge:

E se colma d'angoscia e di paura
Del topolin la vita ci apparisce,
Il qual mirando mai non s'assicura,
Fugge e per ogni crollo inorridisce,
Corruzion si creda e non natura
La miseria che il topo oggi patisce,
A cui forse il menâr quei casi in parte
Che seguitando narran queste carte.[2]

Potrebbe sembrare che questi ultimi due versi contradicano, per ciò che riguarda i topi, alla dottrina che la miseria degli esseri viventi spiegava colla Caduta; ma si noti che, per lo stesso scrittore savoiardo, al primo peccato originale seguirono altri peccati originali di secondo ordine: che altro dunque più gli bisognava per spiegare l'esistenza del male nel mondo e la sua compatibilità con la giustizia e la bontà divina?[3] Al nostro poeta sarebbe bastata per i suoi fini la

[1] Canto IV, 21. [2] Ibid., 24.
[3] *Les Soirées*, ec., I, 74 e segg.

prima Caduta; ma, dacchè si poteva esser caduti altre volte, e sempre con le più tristi conseguenze, così egli immaginava felicemente che alla miseria dei topi avessero forse contribuito anche la guerra e le sventure da lui narrate. Ed anzi, in proposito di cotesta guerra, egli schernisce quell'idea dell'equilibrio degli stati, così lodata a cielo da molti scrittori, diplomatici e principi, e che il De Maistre, al solito, considerava come uno degli ordini più mirabili posti dalla Provvidenza nel mondo.[1] Il poeta, donde che ne abbia avuto il concetto, ne rende figura con quel bilancione dai molti gusci, ciascuno dei quali « un animal raccetta, Che vuol dir della terra un potentato ».[2] Se non che qui, e ancor più in tutto il resto dell'episodio, ci par chiaro che questa volta intenda ferire men la teorica che la pratica, meno i filosofi che i potenti; i quali non mai così squilibrarono il mondo, come quando parlarono di equilibrio e di altrettali leggi di origine divina.

IV.

Ma l'idea teologica da cui più abborriva il Leopardi era quella della nativa grandezza dell'uomo. Tal idea, che ricorre frequente presso gli scrittori cristiani d'ogni tempo, il De Maistre, col suo consueto linguaggio immaginoso, aveva ri-

[1] *Les Soirées*, ec., II, 37. [2] Canto II, 33.

presentata sotto nuove sembianze. Per lui, lo stato umano era poco men che divino. Lungi da noi il timore, egli diceva, d'innalzar troppo noi stessi, e così di affievolire il concetto che dobbiamo avere dell'Essere supremo: per porre l'infinità tra due termini non è punto necessario che se ne abbassi uno; basta che s'innalzi l'altro illimitatamente. Essendo noi immagini di Dio sulla terra, quanto è in noi di buono rassomiglia a lui; ed è incredibile come questa sublime somiglianza possa sciogliere le più ardue quistioni.[1] Or a tali idee allude il Leopardi in molti suoi luoghi e segnatamente là dove, nella *Ginestra,* schernisce quella genia di scrittori che « Fin sopra gli astri il mortal grado estolle ». Non meno stolti eran coloro che, incolpando l'uomo del suo dolore, ne accrescevano « gli odi e l'ire Fraterne, ancor più gravi D'ogni altro danno ». La seconda allusione non può non riguardare le medesime dottrine a cui certamente è volta la prima; essendo proprio di quelle il considerar l'uomo come cagione della sua miseria e nel tempo stesso come creatura prediletta di Dio.

Confutando o irridendo le scuole teologiche, il nostro autore riproduce spesso gli argomenti già allegati dai filosofi del secolo XVIII, salvo quel tanto di nuovo ch'egli ci sapesse aggiungere e quella trasformazione delle idee in imagini, ch'era

[1] *Les Soirées,* ec., I, 239-40.

un effetto spontaneo della sua natura. In proposito delle nuove dottrine, irride

. . . . quella
Forma di ragionar diritta e sana
Ch'a priori in iscola ancor s'appella,
Appo cui ciascun'altra oggi par vana,
La qual per certo alcun principio pone,
E tutto l'altro a quel piega e compone.[1]

E poi, volendo chiarir meglio il suo concetto, soggiunge:

Non è filosofia se non un'arte
La qual di ciò che l'uomo è risoluto
Di creder circa a qualsivoglia parte,
Come meglio alla fin l'è conceduto,
Le ragioni assegnando empie le carte
O le orecchie talor per instituto,
Con più d'ingegno o men, giusta il potere
Che il maestro o l'autor si trova avere.[2]

Or con argomenti simili erano state combattute le credenze e le filosofie religiose specialmente dal D'Holbach, il quale non cessò mai d'insisterci in ogni sua scrittura.[3] Nulla poi per questo autore

---

[1] Canto IV, 10. [2] Ibid., 14.

[3] Cito questa volta dall'opera: *Le Bon Sens, ou Idées naturelles opposées aux idées surnaturelles*, Londres, 1786, p. 14: « Jusqu'ici toute religion ne se fonde que sur ce qu'on appelle en logique des *pétitions de principe;* elle suppose gratuitement et prouve ensuite par les suppositions qu'elle a faites ».

Il *Bon Sens* è appunto quel libro che il Leopardi accennò nel suo *Elenco di opere* da lui disegnate. Ce n'era già una traduzione italiana che io non conosco altrimenti che per averne letto il titolo in un catalogo di libri: *Il buon senso,*

di più assurdo che quel senso intimo e quelle idee innate onde altri spiegavano l'origine divina delle nostre cognizioni: per lui non si trattava che di assuefazioni antiche, le quali, divenute una seconda natura, impedivano all'uomo il pieno uso della ragione.[1] Or di questo medesimo argomento il nostro autore si giova in quei luoghi del suo poema dove, credendo riuscire più efficace, passa dall'ironia alla contradizione aperta. La fede dell'uomo, egli dice, resiste ad ogni più giusta confutazione e alla stessa evidenza,

Perchè tal fede in tali o veri o sogni
Per sua quiete par che gli bisogni.
Ed ancor più, perchè da lunga pezza
È la sua mente a cotal fede usata,
Ed ogni fede a che sia quella avvezza
Prodotta par da coscienza innata:
Che come suol con grande agevolezza
L'usanza con natura esser cangiata,
Così vien facilmente alle persone
Presa l'usanza lor per la ragione.[2]

ossia idee naturali opposte alle soprannaturali, Italia, 1808, in 16°. Noto per semplice curiosità che il nostro autore, almeno quando ne fe' il detto cenno, ebbe forse alla mente la traduzione, anzi che l'originale; perchè, oltre allo scriverne il titolo in italiano, vi usò la parola « idee » una sola volta, com'era nella prima, e non due, come leggesi nel secondo.

[1] Ibid., p. 5, si deride l'idea innata di Dio; e a p. 137 si ragiona così del *senso intimo:* « Mais si l'on veut analyser ce *sens intime* auquel on donne tant de poids, on trouvera qu'il n'est que l'effet d'une habitude enracinée, qui, faisant fermer les yeux sur les preuves les plus démonstratives, ramène le plus grand nombre des hommes, et souvent même les personnes les plus éclairées, aux préjugés de l'enfance ».

[2] Canto IV, 17-18.

Fra gli argomenti adoperati dai sensisti contro le credenze religiose, egli tenne come inconfutabile quello relativo alle anime dei bruti; e, proprio come quei filosofi, si persuase che gli spiritualisti schivassero a disegno la formidabil quistione. Sulle tracce dei primi, come dissi altrove, egli già l'aveva sempre studiata con la maggior diligenza; qui la ripiglia più decisamente che mai:

. . . . chiunque gli occhi al sole
Chiudere, o rinnegar la coscienza,
Ed a se stesso in se mentir non vuole,
Certo esser dee che dalla intelligenza
De' bruti a quella dell'umana prole
È qual da meno a più la differenza,
Non di genere tal, che se rigetta
La materia un di lor, l'altro l'ammetta.
Che certo s'estimar materia frale
Dalla retta ragion mi si consente
L'io del topo, del can, d'altro mortale,
Che senta e pensi manifestamente,
Perchè non possa il nostro esser cotale
Non veggo: e se non pensa in ver nè sente
Il topo o il can, di dubitar concesso
M'è del sentire e del pensar mio stesso.[1]

E conchiude il ragionamento notando,

. . . . che quei che dell'umana mente
L'arcana essenza a ricercar procede,
La question delle bestie interamente
Lasciar da banda per lo più si vede

[1] Canto VII, 12-13.

Quasi aliena alla sua, con impudente
Dissimulazione e mala fede,
E conchiuder la sua per modo tale
Ch'all'altra assurdo sia, nulla gli cale.[1]

Evidente come il poeta italiano sappia rifare e adattare ai propri fini le idee dei suoi prediletti filosofi; astenendomi dunque da altri confronti, citerò il seguente luogo del D'Holbach, che qui avrà per noi una particolare importanza: « Mais de quel droit privez-vous les bêtes de l'âme que, sans y rien connoître, vous attribuez à l'homme? C'est que les âmes des bêtes embarrasseroient nos théologiens, qui contents de pouvoir effrayer et damner les âmes immortelles des hommes, n'ont pas le même intérêt à damner celles des bêtes ».[2] Qui, oltre al comune sentimento con le due stanze leopardiane e in ispecie con la seconda, notisi quella esenzione di condanna in favore delle anime dei bruti. Io non dirò che proprio queste o simili parole del D'Holbach e di altrettali scrittori abbiano suggerito al Leopardi l'inferno degli animali, ma l'idea di esso inferno con le sue ironiche applicazioni come doveva sorgere spontanea da tutto quell'ordine di sentimenti! In ogni modo, egli condannava le anime dei bruti, che i teologi non potevano condannare; e faceva sì che le pene, visibili all'occhio mortale, fossero come la rappresentazione sensibile di un'intera filosofia.

[1] Canto VII, 16.
[2] Op. cit., pp. 309-10.

Non è poi men degno di nota, che il poeta nostro deridesse le scuole teologiche tutte: così quelle che dai dommi cristiani inferivano la necessità del governo assoluto, come quelle che li interpretavano in maniera opposta: le une e le altre, fondandosi sulla cieca fede e sugli stessi falsi principii, riuscivano a privar gli uomini d'ogni fierezza, cioè del solo bene che potessero avere in tanta miseria di destini. Ed ecco perchè, non meno di quelle professate dal De Maistre e dal Bonald, gli riuscivano odiose le nuove dottrine dello stesso Lamennais;[1] il quale, dopo il suo passaggio dal Rousseau ai campioni delle scuole teologiche, era divenuto come l'apostolo di una religione che fosse fonte inesausta di libertà, o più esattamente l'apostolo di una, per dir così, teocrazia democratica.

Strana poi doveva sembrare al Leopardi quella dottrina del consenso universale, presa dall'autore del *Saggio sull'indifferenza in materia di religione* a fondamento di tutta la sua filosofia. Se il consenso universale, come criterio di certezza, aveva

[1] Giova ricordare come alle dottrine dello stesso Lamennais si mostrasse avverso fin dalla sua prima età, quando ancor cercava di conciliare il proprio « Sistema » col cristianesimo (*Pens.*, I, 395, 428 e segg.). È manifesto però come allora si fondasse su principii contrari a quelli che, scrivendo il poema, già riteneva come certi e indiscutibili. Qualche cosa di simile si ha a dire delle idee innate che qui combatte e che aveva combattute anche in quel suo primo tempo (ibid., I, 311 e segg., 472 e segg.). E voglio pur notare che, anche allora (ibid., 138, 146), le prove dell'immortalità dell'anima umana egli derivava da quello stesso confronto con i bruti, dal quale poi, come i filosofi del secolo XVIII, doveva trarre conseguenze così diverse.

avuto anche prima i suoi sostenitori, il Lamennais riuscì tuttavia a dargli maggior valore morale e storico che non avesse avuto per lo innanzi. Con quella sua parola sincera e calda, con quell'eloquenza onde fu paragonato perfino al Bossuet, egli tirava a sè tanta parte degli ingegni più vivaci e otteneva effetti stupendi. Per lui tutti i nostri mezzi di conoscenza, cioè i sensi, il sentimento e il raziocinio, possono ingannarci, anzi c'ingannano continuamente; sicchè, per non cadere in errore, noi dobbiamo attenerci a quel *sensus communis* che è il suggello della verità, l'unico nostro criterio di certezza. La ragione di ogni persona individua ha il dovere di sottomettersi alla ragione di tutto il genere umano, cioè alla più grande autorità di cui si possa avere idea. Cotesta ragione universale, che non può fallire, si accorda sempre, anzi è tutt'uno con la Rivelazione.[1]

Or era naturale che il Leopardi insorgesse anche contro quel criterio, e che, come in altri propositi, così in questo, ricorresse perfino agli argomenti che i filosofi francesi del secolo XVIII avevano adoperati contro i più antichi sostenitori del criterio medesimo.[2] Simil modo tenne più particolarmente là dove tornò a parlare della scoperta

[1] LAMENNAIS, *Saggio sull' indifferenza in materia di religione,* tradotto dal francese dal Padre G. M. MONFORTE, Napoli, 1821, II, 121 e segg.

[2] Vedi, ad esempio, D'HOLBACH, *Système de la nature, ou des loix du monde physique et du monde moral,* Londres, 1777, P. I, cap. XIII, p. 203; P. II, cap. IV, p. 365.

di Copernico con più manifesta ironia che non avesse fatto nel dialogo che se ne intitola, e anche dove, secondo ogni probabilità, alluse ai nuovi argomenti addotti dal Lamennais in favore dell'immortalità dell'anima.[1]

Poichè dunque gli uni e gli altri autori si fondavano sui dommi cristiani, egli guardava allo stesso modo così i predicatori dell'assolutismo, come quelli della libertà; fossero francesi, fossero italiani; e a questi come a quelli, egualmente figli di un secolo superbo e sciocco, egli opponeva il glorioso secolo XVIII. Per tali ragioni possiamo intendere appieno tutto ciò che scrisse negli ultimi suoi anni e specialmente le allusioni della *Ginestra*. Tutti oramai sanno come, col verso « Le magnifiche sorti e progressive », e con la corrispondente annotazione: « Parole di un moderno, al quale è dovuta tutta la loro eleganza », egli alludesse al Mamiani; pur è bene intendere la vera e più forte cagione del suo sdegno, che consisteva per l'appunto nel suo odio per quelle nuove filosofie cristianeggianti.

Pubblicando per la prima volta nel 1832 i suoi *Inni sacri,* il Mamiani scriveva: « La vita civile incomincia dalla religione.... Sentirono di questo modo e procederono così in ogni cosa quegli Italiani, che nel decimosecondo e decimoterzo secolo rinnovarono le maraviglie del valore latino; beati

[1] Canto VII, 14 e segg.; VIII, 15 e segg.

davvero e gloriosi senza fine nella ricordanza dei posteri, se mai dalla mente non cancellavano essere tutti figliuoli d'una grande patria, e che la prima legge evangelica prescriveva loro di sempre amarsi l'un l'altro come uguali e fratelli, chiamati a condurre ad effetto con savia reciprocanza di virtù e di fatiche le sorti magnifiche e progressive dell'umanità! Con tale intendimento furono dettati questi inni sacri, almeno per quanto il concederono i tempi e il luogo gravemente pericolosi.... Ho pertanto richiamato le Muse al più antico loro ufficio di cantare la religione civile ».[1] Or tali parole, simili sostanzialmente a quelle di altri celebrati moderni, italiani e stranieri, sonavano al Leopardi come un inno al secolo XIX e un insulto al secolo anteriore, considerati da lui nella maniera più opposta a quella che ora prevaleva da per tutto.

V.

Le idee onde abbiamo discorso fino a qui sono la sostanza filosofica intromessa dal Leopardi nella parte narrativa dei *Paralipomeni;* la quale consiste propriamente nei fatti immaginati a continuare la *Batracomiomachia* greca, così che tale continuazione fosse come la seconda campagna di quella

[1] *Inni sacri del conte* T. MAMIANI DELLA ROVERE, Napoli, Tramater, 1833, pp. 6-7; ediz. che riproduce quella fatta in Parigi nel 1832 pei torchi di Everat, pp. 6-7.

guerra famosa. Dal più semplice confronto è facile scorgere quanti e quali elementi passassero dall'uno all'altro poema, e come l'autore italiano ricongiungesse le proprie finzioni alle antiche in maniera talvolta non diversa da quella con la quale nell'*Orlando furioso* è ripigliata la materia dell'*Orlando innamorato*. Ma io mi fermerò un poco ad un altro esempio, di cui il nostro autore, com'era naturale per molte ragioni, si valse anche più largamente: alludo agli *Animali parlanti* del Casti. Da quelli egli tolse l'idea di una rappresentazione di fatti umani, ampia e varia al possibile, ma interrotta spesso da lunghi discorsi in cui il poeta potesse manifestare anche direttamente il suo pensiero. E non meno che nel disegno generale e nell'ordito, ei giovossi del Casti in molte altre finzioni particolari, quali, ad esempio, sono: l'antico testo da cui aveva tratta la sua materia,[1] l'Atlantide e il relativo accenno a Platone,[2] l'applicazione della legge salica alla successione dei principi nel regno dei bruti,[3] la maniera di certi scherzi, come il paragone del poliglotta Leccafondi col cardinal Mezzofanti, e il titolo di conte conferito a un topo, laddove presso il Casti la volpe era « il Machiavel degli animali » e l'Orang-Utang il « conte Babbuino ».[4]

---

[1] *Paralip.*, VIII, 42; *Anim. parl.*, XXVI, 4.
[2] *Paralip.*, VII, 34; *Anim. parl.*, XXVI, 82 e segg.
[3] *Paralip.*, I, 16; *Anim. parl.*, IV, 12.
[4] *Paralip.*, II, 17, I, 34; *Anim. parl.*, IX, 56, XIX, 114.

Nè parmi da trascurare il fatto che, dove il Leopardi aveva sostenuto non essere Omero l'autore della *Batracomiomachia,*[1] qui mostri crederlo tale: probabilmente per fare dello spirito alla maniera del Casti, al quale parve molto curioso che il cantore di Ulisse e di Achille finisse col narrare la storia dei topi e delle rane.[2] E ce ne fa rammentare là dove accenna alla maraviglia dei lettori che i costumi degli animali antichi siano così simili a quelli degli uomini moderni.[3]

Ma lascio di queste e di altre cose, che ne formano la sostanza storica o favolosa, e vengo alle qualità poetiche della vasta concezione. Ai *Paralipomeni* fanno difetto i pregi epici e drammatici che non sono men necessari al poema eroi-

---

[1] *Discorso sopra la Batracomiomachia.*

[2] *I tre Giulii,* son. II:

Poichè d'Ulisse il nome immortalò
E le gesta che in Frigia Achille fe',
De' Sorci e delle Rane alfin cantò.

[3] *Paralip.,* IV, 1-2:

Maraviglia talor per avventura,
Leggitori onorandi e leggitrici,
Cagionato v'avrà questa lettura....
Perchè le cose del topesco regno,
Che son per vetustà da noi lontane
Tanto, che, come appar da più d'un segno,
Agguaglian le antichissime indiane,
I costumi, il parlar, l'opre, l'ingegno,
E l'infime faccende e le sovrane,
Quasi ieri o l'altr'ier fossero state,
Simili a queste nostre ho figurate.

Anim. parl., XVI, 2:

Delle antiche perciò bestie parlanti
Le vicende in udir, le costumanze,
Maraviglia non è se somiglianti
Si trovan spesso alle moderne usanze:
Tal cosa crederai recente e fresca,
E fu pratica antica animalesca.

comico che a quello del tutto eroico. Evidente il fatto, ed evidenti ne parranno anche le cagioni, dove si consideri che qui tutte le esigenze della favola furono continuamente subordinate alle intenzioni polemiche dell'autore; nel quale il poeta è costretto a cedere continuamente la parola al filosofo: di che segue che essa favola è rotta quasi violentemente dalle digressioni che spesso non sono se non ragionamenti in verso. Così il canto primo ne ha tante che, fra tutte, occupano quasi la metà delle quarantasette stanze che lo compongono; e per non meno di ventiquattro si prolunga l'altra digressione ch'è nel secondo. Dalle gesta di Rubatocchi, il cui nome nessuna rana darebbe al proprio figlio, ecco il poeta passare all'indegnità del fatto, che tra noi siano così frequenti gli abborriti nomi di Annibale[1] e di Arminio, e poi alle più gloriose reminiscenze di Roma e all'eterna invidia degli stranieri per tutto ciò ch'è italiano. Dalla successione del re Mangiaprosciutti egli balza alla filologia tedesca; e dalla città dei topi, all' « ipocrita canaglia »[2] che, pure a ciò stipendiata, trasanda le cure dovute ai papiri di Ercolano. Per tal modo, quando meno si crederebbe, interrompendosi il dramma, s'interrompe il diletto e la qualsiasi commozione degli spettatori.

[1] ORAZ., *Ep.*, XVI, 8:
Parentibusque abominatus Hannibal.

[2] Canto III, 14.

Inoltre, la favola generale ci appar divisa in due parti artificiosamente legate fra loro. Come nella *Batracomiomachia,* così nei *Paralipomeni,* la guerra finisce con la rotta dei topi; ma con la la guerra si chiude anche il poema greco, mentre l'italiano prolungasi ancora per tre canti; nei quali, compiuta l'azione vera e propria, non si tratta più che di un topo solo. È un po' come l'*Odissea* che segue all'*Iliade;* e quel topo diremmo quasi l'Ulisse di questa epopea eroicomica. Che se gli ultimi tre canti sono, come si vedrà appresso, il meglio di tutto il lavoro, non però cessano di parerne un prolungamento arbitrario. Nè più felice mi sembra la catastrofe. Si voleva in essa conseguire un grande effetto comico; si voleva suscitare la più viva aspettazione, per poi deluderla con uno scherzo. Nella risposta del generale Assaggiatore, pregato calorosamente dai topi a sovvenire dei suoi consigli la patria oppressa, doveva consistere il frutto del maraviglioso viaggio del conte topo, anzi il sugo di tutto il poema. Or mentre con indicibil ansia attendiamo l'oracolo, ecco sentircisi dir vana ogni aspettazione; chè la fine della storia manca così nel manoscritto seguíto fin allora, come in tutti gli altri

. . . . . in lingua sanscrita e tibetana,
Indostanica, pahli e giapponese,
Arabica, rabbinica, persiana.[1]

[1] Canto VIII, 43.

E tale stanza, imitata da un luogo del Pulci,[1] e le tre seguenti sono lo stentato scioglimento del dramma. Se non che, il poeta medesimo non tanto badava a comporre una favola organica in tutte le sue parti, quanto a trattarla così ch'ei ne avesse modi e agevolezze a combattere idee e credenze da lui aborrite. E veramente, nel suo lavoro, l'epica ci sta per la satira; e racconti, episodi, intrecci, dipinture di caratteri, tutti, in somma, gli elementi e le forme di arte, spesso, senza le debite proporzioni e relazioni fra loro, debbono volta per volta adempiere gl'intenti comici e satirici dell'autore.

VI.

Ma neanche questi credo ch'egli consegua sempre e felicemente. La forma da cui egli s'impromettevа i maggiori vantaggi era l'allegoria. Or, nelle particolari forme allegoriche da lui scelte, la celia o la satira dovevano risultare dallo stesso fatto che l'uomo vi è figurato in animali di ordine inferiore, e riuscir più o meno perfette secondo che il poeta avesse saputo, per dir così, innestar l'una sull'altra le due nature di viventi. Nella *Batracomiomachia* vediamo attribuite ai topi e alle rane le sole umane qualità necessarie a produrre l'effetto allegorico; di modo che gli uni e le altre,

[1] *Morg.*, XIX, 154.

pur avendo linguaggio, religione e governo, restano sempre animali. Perchè, veramente, l'essenza di tale allegoria consiste in ciò, che il bruto, rappresentando l'uomo, non venga a perder molto dei suoi caratteri integrali, e che le due così differenti specie facciano insieme come una personalità fantastica, la quale ricordi a ogni tratto i due elementi ond'è composta: e appunto nel duplice inseparabil ricordo consiste l'effetto. Ma se delle qualità proprie del bruto resta poco o nulla, non si ha più allora altro che un uomo col nome di qualche animale: un uomo che, sebbene ci appaia sotto le forme di rana o di topo, rimane sempre un individuo della propria specie, che sarebbe potuto venir sulla scena senza l'ingombro di quell'inutile finzione.

Il Casti aveva già dato l'esempio di un'allegoria tendente a un simile eccesso; ma il Leopardi andò più oltre, e dei topi, delle rane e dei granchi fece persone umane quasi compiute. Volendo schernir l'uomo in tutte le sue opinioni filosofiche e religiose, in tutti i suoi istituti pubblici e privati, sentì come necessità di arte che agli animali del suo poema restasse il meno possibile delle qualità proprie; sentì che, per ottenere tutto il suo fine, non doveva conservar loro quella larga parte di caratteri nativi, solita ad esser loro conservata nelle finzioni allegoriche. Ma ciò che presso lui era una conseguenza forse inevitabile dei suoi medesimi intendimenti, non cessava però di riu-

scire dannoso alla sua poesia. Così i suoi topi non istanno più nelle solite buche; Topaia è una città che ha palagi, castelli, ospedali e ville; una Napoli, insomma: il che significa che non ci è più l'allegoria, bensì poco men che la cosa stessa nelle sue condizioni reali. Or in questo e in simili casi è ben difficile che l'illusione, cessata una volta, rinasca; che la favola si ripigli senz'alcuno stento; ben difficile che il ripigliarla non susciti impressioni ripugnanti così alla rappresentazione diretta, come all'indiretta. Ed ecco che di quella Topaia, offertaci allo sguardo così grande e ricca di magnifici edifici e di monumenti, sentiamo dire a un tratto ch'essa è chiusa dentro una ròcca

In guisa tal che la città di fuore
Accusar non potea se non l'odore.[1]

Per tal modo i topi, di cui il poeta ci aveva fatto dimenticare, e forse erasi dimenticato lui stesso, si direbbe ch'escano inaspettati ad annunciare che quella splendida città è loro casa: e qual forma di annunzio! Si guardi anche in particolare a Leccafondi: egli aveva titolo di conte, era un portento di scienza, lettore di centinaia di giornali, fondator di gabinetti e biblioteche, gran cultore della letteratura tedesca, e ammiratore della specie dei topi, ch'ei considerava come la più gloriosa opera di madre natura. Or noi, sentendolo

[1] Canto III, 5.

anche lodare come un «filotopo», quasi vorremmo esclamare: Ma perchè non un filantropo?

Non molto più felice ci sembra il nostro autore in quei subiti trapassi dagli animali posti sulla scena ai ricordi di personaggi storici ed eroici; trapassi e raffronti che sogliono essere una delle precipue manifestazioni della stessa forma allegorica. A conseguir questi ed altri pregi essenziali di tal forma, diremmo ch'egli non avesse tutte le qualità dei più grandi celiatori; e specialmente la consapevole ingenuità e la rapidità. Leggendo i maestri del genere, quasi ci par ch'essi raffrontino le cose massime e le minime non già con satiriche intenzioni, ma piuttosto perchè non discernono quelle differenze che pure sono avvertite da tutti. Quasi dubitiamo che l'autore della *Batracomiomachia* stimasse veramente i topi così valorosi come i giganti, e la loro guerra non meno degna di poema; dubitiamo che il La Fontaine veramente credesse le sue favole una parte della storia umana: che, per esempio, le due capre sopra un ponte stretto ostinate a non retrocedere gli facessero naturalmente ricordare il celebre incontro di due re nell'isola della Conferenza.[1] E come ingenui, così quei grandi celiatori sono anche rapidi, comprendendo benissimo che le allusioni storiche riescono tanto più efficaci quanto più brevi e, direi, fuggitive.

[1] Libro XII, fav. IV (*Les deux chèvres*):

Je m'imagine voir, avec Louis le Grand,
Philippe-Quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conférence.

Ma il nostro poeta assai di rado sa dimostrarsi altrettanto rapido e ingenuo; la sua amarezza traspare da ogni linea, e le sue vere intenzioni sono così manifeste, come se tutte ce le aprisse volta per volta egli medesimo. I fatti eroici non sembrano in lui reminiscenze improvvise, bensì termini di confronto, studiosamente cercati e descritti pur nei minimi particolari; come si vede nel paragone dei bellicosi giovani topi con Aiace,[1] e nell'altro di Leccafondi, che sente cantare il cuculo, con Ulisse e Diomede che sentivano la civetta.[2] Il Leopardi s'indugia a descrivere il fatto storico o mitologico, sperando di ottenerne un effetto di tanto più forte; e procede in ciò diversamente da altri poeti, i quali esso fatto mettono per un solo momento innanzi all'altro termine del paragone: così il grande abbatte il piccolo senza alcun contrasto, e quasi come un uomo robusto che getti a terra un fanciullo pur movendo un dito.

VII.

Degli effetti, non sempre egregi, conseguiti dal nostro autore nella narrazione eroicomica, nell'allegoria e nella satira, possiamo renderci ragione considerando che tali forme di arte erano assai diverse da quella in cui fece le sue più mirabili

[1] *Paralip.*, V, 33; *Iliade*, XVII, 819-22.
[2] *Paralip.*, II, 5; *Iliade*, X, 352-5.

prove. Egli aveva cantato le grandi reminiscenze della storia, le impressioni che gli venivano dagli aspetti della natura e il suo ognor crescente dolore; ma, così facendo, non aveva in sostanza ritratto della vita e del mondo se non quanto gli occorresse a significare la sua propria maniera di concepirli e spiegarli: la sua voce era stata come il coro nella tragedia. All'ultimo, coi *Paralipomeni,* volle far parte effettiva della rappresentazione, immedesimarsi al possibile con le cose della vita e della storia, dar loro le più oggettive forme dell'arte. Ma, quanti e quali siano o possano sembrare ad altri gli effetti che ottenne in tal ultima impresa, è sempre certo ch'essi rimangono inferiori di molto a quelli ottenuti nelle imprese anteriori. Basta il considerare che la lirica è così diversa dagli altri generi d'arte, che tutte le molte e pur grandi differenze fra essi sono di gran lunga minori di quelle che hanno in comune verso quel primo genere. Perciò un poeta essenzialmente lirico non riesce a far piena manifestazione del proprio animo in forme tanto da sè discordanti, e dove si ostini nell'impresa, la sua opera avrà forse i pregi formali, ma non mai, o non interamente, quelli più intrinseci degli altri generi di arte.

Come della non grande attitudine del Leopardi a trattare le forme epiche, così le stesse ragioni ci persuadono della sua anche non grande attitudine alla satira. La vera satira è congiunta di strettissima parentela con la commedia; perchè anch'essa

dipinge costumi e caratteri umani ed è ricca di quegli elementi oggettivi e drammatici da cui procede la sua maggiore efficacia. Anche qui dunque occorre una facoltà rappresentativa che non è sostanzialmente diversa da quella tutta propria del poeta comico: e tale facoltà non era fra le più insigni del Leopardi. Anche le impressioni ch'ei riceveva dalla vita non erano quelle che sogliono averne i veri poeti satirici. In lui tutto si convertiva in dolore: lo spettacolo della società e della natura, il commercio con gli uomini, l'esercizio delle proprie facoltà, e persino, come disse egli medesimo, la contenzion del pensiero: dolore il chiudersi in sè, l'uscir di sè, tutto il vivere stesso. Di che seguiva che il riso e la celia, anche quando più ne avesse ragione, eran in lui sempre men forti e men duraturi dei sentimenti sèri e melanconici. Per la stessa ragione, il dolore gli veniva più felicemente espresso nella sua forma immediata che non in quella indiretta dell'ironia e della satira; e il comico, per quanto cercato e, fino a un certo punto, sentito, difficilmente passava intero dalle sue intenzioni alla sua arte e alle cose che si era proposto di schernire. E ne abbiamo un insigne esempio nella *Palinodia*,[1] il solo forse

[1] Fra le lettere, ancora inedite, d'illustri italiani al Leopardi, ce n'è una di Gino Capponi, con la data del 21 novembre 1835. Questi ringrazia il poeta per avergli intitolati quei « nobili versi » e discorre sulle opinioni filantropiche dei contemporanei, dallo stesso schernite. Il documento sarebbe molto più importante, se il venerando uomo non si esprimesse, per

dei suoi componimenti in verso, che per la natura dei fini e dei sentimenti è da considerarsi come tutt'uno coi *Paralipomeni*. In essa, intendendo a deridere quelle nuove ardenti speranze di progressi morali e civili onde allora tanto si ragionava, non riuscì a dare alle cose tali caratteri e atteggiamenti, da farle parere agli altri così degne di riso come avrebbe voluto; ma senza una siffatta trasformazione delle cose, il vero comico, per quanto il poeta s'ingegni di produrlo con criteri e con mezzi di altra specie, non è possibile che nasca.

Certo è un'ardua prova quella di satireggiare i sentimenti che commuovono i cuori più generosi; ma un poeta satirico nato è pur capace di un tal miracolo. Di fatti nelle mani di Aristofane uomini e cose par cangino natura; e anche dove si tratti di un Euripide e di un Socrate, le loro sembianze si capovolgono o mutano del tutto. Ma quando un simil prodigio non si compia, allora le idee e le persone più degne nulla posson perdere della propria forza su noi; e i frizzi del poeta, pur se arguti e felici in loro medesimi, non ci sem-

lo più, in maniera così poco perspicua, e persino così vaga e indeterminata, da lasciarci in qualche dubbio sulle sue vere intenzioni. In certi punti si direbbe che voglia insieme parere di consentire col poeta e dissentirne, non condannare in tutto i derisi filantropi e neanche il derisore. Spero che ad altri, quando sarà pubblicata, parrà più chiara che non sia parsa a me. Intanto, come dicevo, la sua data ci aiuta a determinare con maggiore probabilità quella della *Palinodia*.

brano altro che mezzi formali e disadatti a produrre quel profondo mutamento di cose, dal qual soltanto, come dissi, potrebbe procedere l'effetto sperato. E già un comico, se non del tutto formale, certo non veramente intrinseco, vorrei dire quello di tutta la *Palinodia*. Lasciando ogni altro esempio particolare, mi basti ricordar quelle barbe che il poeta vede « ondeggiar lunghe due spanne »; immagine che si può dire unica in tutto il componimento, e dalla quale parrebbe aver egli voluto trarre il maggior vantaggio facendola servire di chiusa. Ma l'estrinseco non può aver alcun valore nè morale nè estetico se non ci appare come segno delle condizioni intime, o come un accessorio che accresca l'effetto ottenuto con ben altri modi. Così, il « sapientem pascere barbam » di Orazio è bellissimo, perchè riferito a un personaggio che già i suoi atti stessi facevano degno di riso, e al quale il poeta, accusatone di follia, poteva rispondere vittoriosamente: « O maior, tandem parcas, insane, minori ».[1] Anche Aristofane schernisce la calvizie di Socrate; ma col suo scherno egli produce l'effetto, perchè nel tempo stesso ci mostra il filosofo come seduto sulle nubi e cibante sè e gli altri di sofismi e di menzogne.[2]

---

[1] Sat. II, 3. Anche felicemente Luciano nell' *Icaromenippo* (op. cit., II, 380-2), deridendo i filosofi, accenna alle loro barbe.

[2] *Le Nuvole*, atto I, sc. 2ª.

VIII.

Nel poeta meglio disposto da natura all'ironia la vista di quanto gli sembri brutto e odioso suscita un segreto piacere, il quale non procede già da bassezza o malignità di animo, potendo egli medesimo essere buono e generoso quanto altri, ma piuttosto dalle nuove immagini che quella vista gli arreca, e dalla coscienza ch'egli ha di poter dar loro vita con la propria arte. Ed egli stesso, pur continuando a sentire tutta la discordia fra il suo cuore e il mondo esterno, può sino a un certo punto mantenersi calmo e pur gaio. Innanzi ai fantasmi di cose odiosissime, ei domina la sua avversione, e s'intrattiene con quelli mercè di una pazienza stupenda: e veramente non men che di arte, miracoli di pazienza si direbbe aver fatto l'autore del *Giorno*. In tali casi il cuore trova la sua vendetta nell'opera dell'artista; il quale, trastullandosi con esse, fa delle cose abborrite tanto strazio, quanto non ne avrebbe mai fatto col dare sfogo all'odio onde fosse pieno. Ma se quella pazienza non è una virtù naturale, e se il cuore sorge a fare anche direttamente la sua vendetta, allora i fantasmi si dileguano, e l'ironia è distrutta. E tale, o non molto dissimile da questo, è il caso del nostro autore. Al riso ei non regge lungamente; non sa fingersi gaio per tutto il tempo necessario a compiere la sua dipintura comica; onde

avviene che, gettando a un tratto la maschera, combatte a viso aperto e a colpi di spada ciò che aveva incominciato e avrebbe dovuto seguire a combattere con ben altri modi. Così nella *Palinodia* può dirsi che la palinodia vera finisca di un tratto con quei versi:

non altro in somma
Fuor che infelice, in qualsivoglia tempo,
E non pur ne' civili ordini e modi,
Ma della vita in tutte l'altre parti,
Per essenza insanabile, e per legge
Universal che terra e cielo abbraccia,
Ogni nato sarà.

Era in lui così connaturata, così da lui indivisibile quella tetra contemplazione della vita, che qui, come altrove, come da per tutto, egli non sapea mentirne una contraria; e, se mai, smetteva sul più bello, quasi ritraendosi da un'impresa superiore alle proprie forze o troppo dolorosa al suo cuore. E per ritornare, come oramai debbo, ai *Paralipomeni,* ecco uno dei molti esempi che quivi se ne hanno.

Nel luogo, citato dianzi, dove si parla degli effetti del peccato originale, il poeta mostrava di aggiustar piena fede a quel domma. Or, se avesse avuto la pazienza di perdurare in quell'ostentazione, egli, assicurandosi una preziosa sorgente di comico, avrebbe combattuto la nuova filosofia cristiana con armi più taglienti che non siano quegli argomenti speculativi, cioè quel discorso che, in-

terrompendo la finzione, le rivolge direttamente;[1] ma egli non aveva l'ingenuità per cui l'Ariosto non cessa mai di credere a Turpino e il Manzoni al suo Anonimo. Quando poi, ripigliando la finzione interrotta, soggiunge:

E se colma d'angoscia e di paura
Del topolin la vita ci apparisce,
Il qual mirando mai non s'assicura,
Fugge e per ogni crollo inorridisce,
Corruzion si creda e non natura
La miseria che il topo oggi patisce;[2]

allora invano ci s'ingegna di spiegare tanta miseria con quella Caduta contro cui poco avanti rivolgeva i suoi più poderosi argomenti speculativi. Invano ritorna alla satira: gia egli stesso ci ha aperto gli occhi, e l'illusione è dileguata per sempre. Due così opposte condizioni dell'animo non potevano compenetrarsi l'una nell'altra; la ragione e la fantasia non potevano godere nel tempo stesso ciascuna del proprio soggetto: così, a un di presso, non sono compossibili la vista delle cose reali nella veglia e le immagini che se ne hanno nel sogno.

Chiarirò meglio il mio concetto, accennando a due esempi insigni, di contraria natura, che l'idea del peccato originale produsse nella poesia moderna. Narrando del fatto di Eva, il Milton sentiva fremere la natura, perchè spogliata a un tratto della sua nobiltà originaria, e vedeva la Morte e

[1] Canto IV, 10 e segg. [2] Ibid., IV, 24.

la Colpa slanciarsi tra le sfere, e impallidire le stelle, e i mondi erranti ecclissarsi, e gli angeli, ministri della divina vendetta, varcare gli spazi del firmamento e rivolgere i moti degli astri e le leggi primitive del mondo:[1] spettacolo non descritto nella Bibbia, ma che il grande puritano immaginava in maniera non indegna della sua fonte sublime.

Questa è la poesia della fede; ma la poesia della miscredenza non manca di felici allusioni allo stesso domma: tali, p. es., quelle del Byron, il quale mostrasi persuaso dover noi salvare le nostre anime, perchè Adamo ed Eva cadendo trassero nella propria rovina gli uomini e tutti gli altri viventi. E allude a quel detto di Amleto, che il passero non cade senza decreto della Provvidenza, soggiungendo di non intendere in che quello potesse avere peccato, salvo che non si fosse posto sull'albero di cui Eva cercava il frutto.[2] Qui il Byron seppe simulare quella fede stessa ch'egli irrideva; nè immediatamente prima aveva nulla detto che apertamente la negasse. Pur capovolgendo a suo modo il significato delle cose, egli potè trarre effetti che, per quanto diversi, non sono men poetici di quelli del Milton. Certo, dall'uno e dall'altro esempio intendiamo come un'idea, occupando l'animo del poeta, ne avesse conformato

[1] *Parad. lost,* IX, 780 e segg.; X, 230 e segg.
[2] *Don Juan,* IX, 19.

a sè tutte le disposizioni e i movimenti. Ma nel Leopardi il cuore si ribellava all'idea, perchè dentro lui non c'era nè la fede del Milton, nè l'umore del Byron: c'era invece un dolore che si assoggettava talvolta alle forme dell'ironia e dello scherno, ma sempre ripugnante e bramoso di quelle altre in cui più naturalmente e più potentemente soleva esprimere se stesso.

IX.

Per intendere appieno la mediocrità satirica del nostro autore, bisogna, oltre che delle qualità del suo ingegno, tenere anche conto di altre difficoltà che gl'impedivano di conseguire l'intento. Nei *Paralipomeni* la satira ha un campo immenso: i rivolgimenti napoletani contemporanei e quelli di altri paesi, gli ordini liberi, il diritto divino e i governi legittimi; filosofi e guerrieri, civiltà e barbarie, scienza e vita. Or tale satira non era possibile riuscisse a buon fine; perchè la natura umana nel suo intero e nei suoi caratteri essenziali ed eterni non può essere argomento di riso. Le persone individue, una società particolare, le scuole filosofiche, le religioni in loro medesime possono esser derise, potendo il derisore avere il diritto di tenerle responsabili dei vizi e degli errori particolari o accidentali dell'umana natura. Così, dove si trattasse, ad esempio, dei filosofi e dei nuovi credenti del secolo XIX, di quelle loro idee

promettitrici d'inaudite felicità agli uomini tutti, il poeta aveva facoltà di considerarle come follie di tempi miseri e bassi al paragone del secolo antecedente. Ma l'uomo con le sue facoltà e qualità native, con le sue speranze invitte, col suo invitto desiderio del meglio, e qual egli viene e passa sulla terra da tempo infinito, l'uomo così considerato, è tutt'altro che degno di biasimo e di riso.

Che se si badi alle contradizioni della sua natura, all'immenso intervallo fra il volere e il potere, alla sua eterna ignoranza delle supreme ragioni della vita e ai suoi eterni tentativi di conoscerle, al suo vivere ch'è un correre alla morte e al suo pensiero cui non basta tutto il tempo e tutto lo spazio, se si badi a ciò, l'uomo, altro che colpevole, dovrà parerci una vittima del destino, e, altro che risibile, degno di pianto e di dolore infinito. Con la contemplazione che della vita hanno lo Schopenhauer e il Leopardi, dentro lo spirito ci può essere la tragedia, e non mai la commedia; dico la commedia veracemente sentita. La commedia è stata e sarà sempre una rappresentazione sociale, ma non mai cosmica. Ci è un'altissima poesia del dolore universale, ma non un'altra di universale ironia. Chi la tentasse, sentirebbe subito che negli altri egli verrebbe a deridere se stesso; e avvertendo quella comune fatalità di vizi, di colpe e di dolori, avvertirebbe insieme l'irresponsabilità comune e quindi l'impossibilità della satira. Che se ciò nondimeno volesse credere alla

responsabilità degli uomini tutti, non escluso lui medesimo, l'effetto non sarebbe diverso; giacchè non può far la satira degli altri chi non si senta alto sui vizi derisi, e non presuma sè esente da ciò che in altri egli volge in beffa. Anche per queste ragioni dunque il Leopardi riescì senza paragone minore nel riso che nel dolore, ragioni queste ultime derivate dai nuovi fini ch'ei s'era prefissi e dalle proporzioni date alla sua satira, mentre quelle esaminate prima procedevano più direttamente dalle sue native qualità di mente e di animo.

Queste cose che scrissi molti anni sono intorno ai *Paralipomeni* mi sembra possano avere conferma dalle testimonianze che ora ci porge lo *Zibaldone*. Fra le quali mi piace ricordare quella già citata in altro proposito: « Ne' miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale e alla filosofia, l'andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini, ma dell'uomo » ec.[1] Questo veramente egli si proponeva per i suoi dialoghi; e certo anche in essi non mancano i tentativi di nuovi pro-

[1] *Pens.*, III, 133-4.

positi, di cui pare che, con quel « cercherò », ei sentisse le difficoltà non lievi.

Ma in essi dialoghi la satira riguarda più propriamente le cose umane: le credenze, le stoltezze che non sono essenziali alla nostra natura: elementi non molto diversi da quelli trattati da Luciano, da Voltaire e da altri satirici. E già, anche quivi, la segreta malinconia prevale al sorriso e al comico, che hanno luogo più nella favola e nelle immagini, più nell'estrinseco che nell'intrinseco della concezione. Gli elementi universali ed essenzialmente umani sono invece il vero e proprio o almeno il precipuo soggetto dei *Paralipomeni*, e vi è più manifesto e consapevole che mai l'intendimento comico dell'autore; il quale, per giunta, s'era venuto facendo sempre più acerbo e sempre più persuaso che anche contro quegli elementi le armi dello scherno fossero le più adatte e opportune.

X.

Ma l'opera finisce con quell'inferno dei bruti che, per quanto artificiosamente congiunto con la favola vera e propria, costituisce sempre il meglio del poema. Se coi sottili ragionamenti filosofici in verso il Leopardi veniva ad opporre alla Francia del secolo XIX la Francia del secolo XVIII, qui, con la concezione del nuovo inferno, le oppone più direttamente il proprio pensiero cresciuto di potenza nelle immagini dell'arte. Quasi stanco

di aver così lungamente assoggettato l'arte alla filosofia, egli non ascolta più che le voci del suo cuore, non segue più che i suoi propri fantasmi, nati da un'idea profondamente meditata, ma già da quella indipendenti.

L'inferno degli animali è una montagna altissima che sorge dal mare, come il Purgatorio di Dante, e da cui gli uccelli per l'orrendo fetore che n'esce fuggono lontano, come dalla spelonca infernale di Virgilio.[1] Tutto è spaventoso all'intorno: scogli dirupati, voragini profonde, rimbombi e latrati delle onde furiose che vi s'infrangono, e ne rimbalzano. Di un metallo massiccio, nero assai più dello stesso Etna, e circondato da ombre e da nuvole eterne, quel monte « Un monumento sepolcral parea ».[2] Alle sue radici è un'infinità di fori maravigliosamente diversi di grandezza: in essi entrano gli spiriti di tutti i bruti esistenti al mondo, dalle balene a quelli che sfuggirebbero anche ad un occhio armato di microscopio. E qui una lunga enumerazione di specie animali: tante specie, tanti fori e tanti inferni. Minuti particolari, i quali non che scemare, accrescono l'effetto delle grandi linee; perchè ciascun di essi è un'allusione ad opinioni o a credenze contrarie a quelle del poeta, un'inaspettata congiunzione delle immagini più proprie dello spiritualismo con quest'inferno ch'era volto a schernirle.

---

[1] *Æneis*, VI, 237-41. [2] Canto VII, 43.

Anche il viaggio del conte topo è per molti rispetti simile a quelli descritti in poemi famosi. Come Ulisse, come Enea e come Dante, egli è mosso da un alto fine; com'essi visita i defunti per saperne cose che gli giovino al compimento della sua impresa. Ma la stessa somiglianza estrinseca dei fatti conferisce a illustrare l'immenso intervallo che corre fra le intenzioni dei diversi poeti; e le reminiscenze classiche, così frequenti per ragione di arte nel Leopardi, qui sono più particolarmente adoperate a contradire le credenze religiose degli altri, cioè le stesse fonti ond'erano derivate. Per quei poeti l'inferno era cosa sacra, per Dante in ispecie era una delle parti integrali del suo mondo cristiano e poetico; per il Leopardi invece era un sogno, un'aberrazione dello spirito umano; e nel suo topo intendeva far la parodia di quanti eroi ci vollero andare: di Teseo, di Ercole, di Ulisse, di Enea e del Vaso di elezione: la parodia, per meglio dire, delle credenze in cui quelle andate si fondavano. Ogni inferno suppone una fede; questo del Leopardi è la negazione di ogni fede: è l'inferno degli altri inferni.

Questa dunque è la parte più originale di tutto il lungo lavoro. Ma si noti insieme il mutamento del poeta nel suo passare dall'una all'altra storia, dalla guerra dei topi e dei granchi, che pareva il suo vero argomento, al viaggio portentoso in un regno oltremondano. Con quel viaggio il sentimento comico è, secondo i casi, mitigato o vinto

dal sentimento contrario e più sinceramente leopardiano. Fino a qui avevamo sorriso di quel topo signor di Pesafumo e Stracciavento, filosofo e filotopo; ma, seguendolo nel suo cammino, le nostre impressioni si mutano. Con lui vediamo dall'alto cose esistite in età remotissime, quando Troia ancor non era, e vediamo la torre di Babele segnare di un'orma sterminata la deserta landa su cui s'innalzava, e l'Italia tutta sparsa di vulcani e incenerita nella superficie, e gli Appennini fumanti come oggi il Vesuvio e il Mongibello, e tutto l'Occidente con una faccia diversa da quella di oggi; e di là, dove ora è mare, una terra immensa e razze di animali giganteschi, sparite da secoli: immagini grandiose che ci mettono di fronte all'infinito; e per entro tante cose che ora più non sono, ci fanno lampeggiare allo sguardo persino il tempo in cui le cose presenti avranno cessato di essere!

E non pur le scene del tutto fantastiche, ma ancor quelle della natura ci appariscono a traverso immagini non liete. Il sole, pallido e quasi lume di sepolcri; nelle notti divine di maggio non si sente più l'usignuolo, bensì il cuculo dal canto gemebondo e quasi funebre; e la luna è una viaggiatrice antica e stanca. Quanto altro di lucente e di armonioso è nella terra pare che stia per dileguarsi; par che la natura abbia un presentimento di morte vicina; e noi guardiamo il mondo come quando, nell'ecclissi, le tenebre cadon rapide

e immense sulla terra e tutti i viventi levan gli occhi in alto, agitati da misterioso terrore.

I *Paralipomeni* sono dunque un vasto poema dove l'autore accolse le sue ultime e più ardue speculazioni col precipuo intento di rivolgerle contro la nuova filosofia religiosa; la quale, essendo creduta favorevole alle aspirazioni civili del secolo XIX, veniva sempre più estendendo il suo dominio su tutta la coltura europea. Benchè le dipinture storiche sembrino il più e il meglio dell'opera, pure quelle d'indole universale finiscono sempre col sovrastare a tutte le altre di qualsiasi genere. E veramente, preso nelle sue parti filosofiche e nei più personali sentimenti che lo informano, è questo come un poema della natura, dove un alto spirito, ritraendo nella sua arte i principii, gli svolgimenti, la distruzione delle cose universe, sente in loro alcun che dei propri affanni, sente come gli effetti della comune causa che tutto muove e contrista il mondo.

XI.

Le ultime liriche leopardiane appartengono a quella specie di poesia del terzo periodo, che chiamai contemplativa, e anzi ne sono come la continuazione. Nelle une e nelle altre è significato il misero perire d'ogni cosa umana, per quanto bella, e quindi l'avversione del cuore a quelle medesime leggi che la mente dopo lungo investi-

gare già riconosceva come certe e ineluttabili. Le due canzoni sepolcrali sono due vere gemelle; in esse vediamo la gioventù e la bellezza, più particolarmente la femminea, vive e morte a breve intervallo, sfolgoranti alla luce del giorno e disfatte negli oscuri silenzi della tomba. Guardandole effigiate sui loro medesimi sepolcri, si direbbe che il poeta consideri la vita attraverso la morte, l'essere attraverso il nulla. La sua non è la contemplazione del filosofo spiritualista o del credente che dal contrasto medesimo senta come rinvigorirsi e riconfortarsi nella fede di una vita ulteriore; ma è, invece, quella opposta di colui che le cose belle della terra ami così da non trovar altro compenso alla loro perdita che il ridestarne l'immagine nel proprio cuore e nella propria arte: compenso che, del resto, finisce anch'esso in dolore.

Delle due figure muliebri, effigiate sulle loro tombe, l'una è ancora in quella primissima giovanezza, verso la quale il mondo incomincia ad atterrarsi di lontano; l'altra giunta a quella pienezza e potenza di forme che irresistibilmente tira e incatena a sè l'uomo. Nella prima è qualche cosa di simile alla fanciulla del *Sogno,* a Silvia, a Nerina; nella seconda una persona che, per qualche rispetto, ci fa rammentare di *Aspasia.* Ma le due immagini, oltre agli effetti propri di ciascuna, sono destinate a produrne altri più conformi alla scena sulla quale furono collocate; scena che è come il confine tra la vita e la morte,

e dove questa concorre mirabilmente a crescere in noi l'amore di quella. Perchè qui il poeta si è più che mai lasciato dominare da quel senso dell'animo, ch'ei ritrasse in altri suoi componimenti e in ispecie nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio;* ed ora egli torna a manifestarlo con calore anche più intenso e per entro immagini anche più lucenti.

Commosso alla vista della bellissima fanciulla che si accomiatava dai suoi per andare a chiudersi eternamente in una tomba, egli esce in quel grido:

Mai non veder la luce
Era, credo, il miglior....

Tal grido è come la sola prima parte di quella terribil sentenza sulla vita, ripetuta dai più sublimi spiriti di ogni tempo, e la cui verità resiste ad ogni ottimismo filosofico, ad ogni sentimento religioso: sentenza tanto più certa per il nostro poeta, in quanto risonò anche sulle labbra di quelli « a cui natura Parlò senza svelarsi ». Così, primo o dei primi, seguitato poi con parole quasi le stesse da Sofocle e da altri, Teognide aveva detto:

Non esser nato ai terreni è di tutte
La miglior cosa, e non mai dell'ardente
Sole i raggi veder: nato, al più presto
D'Averno oltrepassar le porte, e carco
Di molta terra, supino giacere.[1]

[1] Vedi in *Fedone,* trad. da R. Bonghi, Roma, Bocca, 1881, pagg. 14 e 368.

In un altro frammento di Alessi Turio, che, come il primo da me citato in proposito dei versi al Pepoli, si conserva tra-

Di tal sentenza il Leopardi, come dicevo, ripete la prima parte che per lui conteneva ciò che di più vero potesse dirsi sul destino umano; e ne avrebbe ripetuto anche la seconda, ch'ei giudicava non meno vera; ma fu come interrotto e soverchiato da un'onda di sentimenti contrari, e continua in quest'altro modo:

Ma nata, al tempo
Che reina bellezza si dispiega
Nelle membra e nel volto,
Ed incomincia il mondo
Verso lei di lontano ad atterrarsi;
In sul fiorir d'ogni speranza, e molto
Prima che incontro alla festosa fronte
I lugubri suoi lampi il ver baleni;
Come vapore in nuvoletta accolto
Sotto forme fugaci all'orizzonte,
Dileguarsi così quasi non sorta,
E cangiar con gli oscuri
Silenzi della tomba i dì futuri,
Questo se all'intelletto
Appar felice, invade
D'alta pietade ai più costanti il petto.

Come si vede, l'onda dei sentimenti qui espressi eruppe dal profondo del cuore e si sovrappose allo stesso intelletto. Nel poeta la presente condizione di animo è assai diversa dalla solita, da quella,

---

dotto dal nostro autore nelle Carte napoletane, leggesi la seguente sentenza:

In somma, se i filosofi
L'han detto e son per dirlo, in ciò non fallano:
Nascer non si vorria, ma posto il nascere,
S'avria, per lo migliore, a morir subito.

cioè, in cui egli credeva che la morte nella giovanezza fosse un bene; e già, poco avanti, con la conforme sentenza di Menandro significava il concetto sovrano del suo *Amore e Morte.* Ma qui dubita espressamente di quella sentenza:

Ahi, ahi, nè già potria
Fermare io stesso in me, nè forse al mondo
S'intese ancor, se in disfavore al cielo,
Se cara esser nomata,
Se misera tu debbi o fortunata:

dubbio che nasceva appunto dal senso dell'anima, più incalzante che mai alla presenza di quel fior di giovanezza così miseramente perito.

Anche intorno a siffatta incertezza dello spirito potrei ricordare parecchie illustri testimonianze antiche, come quelle di Seneca e di Marco Aurelio, ovvero moderne, e quindi anche più confacenti al mio proposito, come quella del Byron [1] che pure, in altre occasioni, afferma beato chi muor giovane [2] e, in più altre ancora, all'essere antepone decisamente il non essere. Ma basti il notare come, nella somiglianza o identità delle sentenze e delle idee astratte, grande è la differenza delle applicazioni e della personalità di sentimento che ciascuno degli autori ci abbia messo. Il nostro, come al solito, mostrasi dei più passionati anche fra i moderni in cui la passione abbia più potuto.

[1] *Don Juan,* VII, 4. [2] Ibid., IV, 12.

Ma con la quinta strofe, con quella sublime invocazione alla natura, egli dall' « immaturo perire » passa al perir dell' uomo in qualsiasi età, alla morte in generale:

Già se sventura è questo
Morir che tu destini
A tutti noi che senza colpa, ignari,
Nè volontari al vivere abbandoni....

Allargatosi così lo spettacolo della morte, ecco crescere il travaglio dello spirito che bramava rendersene ragione, ecco quel tal senso dell'animo accusar, più amaramente che mai, la natura che congiunge gli uomini, per dividerli più o men presto con infinita angoscia dei loro cuori:

Come, ahi come, o natura, il cor ti soffre
Di strappar dalle braccia
All'amico l'amico,
Al fratello il fratello,
La prole al genitore,
All'amante l'amore: e l' uno estinto,
L'altro in vita serbar? Come potesti
Far necessario in noi
Tanto dolor, che sopravviva amando
Al mortale il mortal?

Straziante, poco fa, lo spettacolo della morte congiunta con la giovanezza; straziante, ora, quello della morte con ogni altra età dell' uomo. Per tal modo il concetto più personale e costante del poeta, che la morte sia una delle più belle cose del mondo, per questa volta ha ceduto il luogo al

concetto comune degli uomini tutti. Ma si guardi cuore e facoltà di poeta vero! Con questa coscienza, prevalsa in lui temporaneamente, egli ha visioni non meno sublimi di quelle suggeritegli dalla consueta contemplazione del mondo. Vede qui il dolore degli uomini tutti nel necessario staccarsi dai loro cari e dalla dolce vita, e lo descrive con tanta evidenza e forza di tinte, che le maggiori non ebbe, ritraendo il sovrano dolor del mondo, qual esso infierisce nei cuori più privilegiati:

chi però mai potrebbe,
Quel che pur si dovrebbe,
Desiar de' suoi cari il giorno estremo,
Per dover egli scemo
Rimaner di se stesso,
Veder d'in su la soglia levar via
La diletta persona
Con chi passato avrà molt'anni insieme,
E dire a quella addio senz'altra speme
Di riscontrarla ancora
Per la mondana via.

Se qui, dal morir giovane, si è passati al morir di tutti; nella seconda canzone, dalla bellezza della donna scolpita sul monumento, si passa a tutte le altre sembianze che sulla terra rendono più vera immagine del cielo, e persino agli affetti che più sublimano la nostra natura: tutte cose che la forza del vero abbatte e agghiaccia, ma che qui risorgono quasi per virtù di quel caldo cuor del poeta che a loro si accosta. E s'egli qui grida: « Misterio eterno dell'esser nostro », tal parola

non ci tragga in errore: che per mistero egli non altro intende che quella necessità onde siamo tutti infelici, senza potercene render alcun conto. Certo, egli non avrebbe mai creduto che al gener nostro potesse essere stato decretato qualche fine o qualche bene « In tutto dall'accorger nostro scisso ».

In ultimo, le due canzoni possono degnamente appartenere a quella poesia sepolcrale che fiorì nelle più culte letterature europee, specialmente nel secolo XVIII, e nella nostra ebbe le ultime sue manifestazioni ai principii del secolo seguente. Poesia la cui ispirazione muove dalle tombe, ma che viene poi abbracciando ogni altro ordine di sentimenti, religiosi, civili e poetici, la cui varietà corrisponde naturalmente a quella dei tempi, dei luoghi e delle condizioni personali di ciascun autore: donde la sua grande importanza anche nel rispetto storico. Or ciò ch'essa aveva di più profondamente umano presso gli stranieri, e il nuovo significato civile che acquistò presso i Francesi, il Foscolo seppe rifare in modo tutto suo. Se il Pindemonte, accostandosi particolarmente ai precursori più dominati dal sentimento cristiano, aveva detto che senza la religione « Troppo è a mirarsi orribile una tomba »,[1] egli, invece, movendo da concetti opposti, da quello stesso necessario perire d'ogni cosa umana che non ha alcun compenso di là dal se-

[1] *Sepolcri*, v. 172.

polcro, riusciva a una nuova concezione idealistica della storia universale, a una nuova glorificazione di cose belle e grandi per cui l'infelice famiglia umana par possa resistere al tempo e al destino. Interpretava così la coscienza italiana nel grado a cui era pervenuta per propria virtù e per gl'impulsi dell'arte straniera moderna.

Ma nelle due presenti canzoni il Leopardi levasi a cime non meno alte. Quell'eterno umano che a noi parlano le tombe, e forse nessuno espresse meglio del Gray, egli trae agli ultimi significati e congiunge in particolar modo alle ultime speculazioni del suo pensiero. Egli fa sì che l'anima, con quel « tal senso », ond'è legata tenacemente alla vita, qui, alla presenza delle tombe, avverta più dolorosamente che mai l'opera del pensiero, e quindi più fieramente che mai gli si ribelli. Eppure, qui, con la stessa crudeltà delle sue leggi e delle sue condanne, il pensiero concorre a far più cara la vita e le sue illusioni, e aiuta, per quanto involontariamente, la sua nemica a farne ancor più belle le dipinture.

XII.

Il *Tramonto della luna* consta di tre visioni successive. Nella prima:

> Quale in notte solinga,
> Sovra campagne inargentate ed acque,
> Là 've zefiro aleggia...,

ogni cosa vicina e lontana perde le sembianze e i contorni veri, e tutto si trasforma e ondeggia alla vista. Ben presto però quella scena, sparendo allo sguardo, ne suscita nel pensiero un'altra, anch'essa bella d'ineffabili ondeggiamenti:

Tal si dilegua, e tale
Lascia l'età mortale
La giovinezza....

Dileguata la prima visione, il poeta si sentiva superstite a ciò che abbelliva il mondo; dileguata la seconda, si sente sopravvivere a ciò che abbelliva la vita. Tutto era poco avanti deserto intorno a lui; tutto è ora deserto anche dentro lui. Se non che, quel primo lutto dura poco: sorge una terza visione, che è come una continuazione della prima:

Voi, collinette e piagge,
Caduto lo splendor che all'occidente
Inargentava della notte il velo....

Qui la natura, rimossi i veli onde s'era coperta da principio, si mostra in tutta la pompa delle sue bellezze, e passa come da una modesta festa ad un trionfo. Ma se tal vicenda dura eterna per il mondo, nulla di simile accade per noi; e quella stessa seconda visione, che ravvicinava per un momento la vita umana alla natura, serve a fare ancor più aperto il contrasto fra l'una e l'altra, ancor più acerbo il dolore che ne risulta.

Tal contrasto, avvertito dai moderni e non meno da quegli antichi che il Leopardi ebbe sempre in altissimo pregio, da Catullo, da Orazio e segnatamente da Mosco, ch'ei tradusse ammirandone in ispecie l'idillio sulla morte di Bione, dove per l'appunto se ne ha l'esempio forse più insigne, tal contrasto, dico, egli qui rappresenta in maniera tutta sua. Ai due termini del paragone, alle somiglianze e alle dissomiglianze diè vita e bellezze proprie, mediante quelle limpidissime dipinture del mondo esterno testè ricordate. E poi nei versi:

Troppo felice e lieta
Nostra misera sorte
Parve lassù, se il giovanile stato,
Dove ogni ben di mille pene è frutto ecc.,[1]

mise come un grido che arieggia quello di un coro greco al cospetto di un luttuoso avvenimento. Arieg-

[1] Poi seguono quei versi:

D'intelletti immortali
Degno trovato, estremo
Di tutti i mali. ritrovar gli eterni
La vecchiezza, ove fosse
Incolume il desio, la speme estinta,
Secche le fonti del piacer. le pene
Maggiori sempre, e non mai dato il bene.

Fra le sentenze dolorose, pronunciate da antichi e moderni sulla vecchiezza, ricorderò quella della famosa scrittrice che idolatrò anch'essa l'età giovanile e che fu ricordata sempre con particolare stima dal nostro poeta: intendo di madama di Staël che disse (*Réflexions sur le suicide,* 3me section): « Que signifie ce triste avant-coureur dont la nature fait précéder la mort, si ce n'est l'ordre d'exister sans bonheur et d'abdiquer chaque jour, fleur après fleur, la couronne de la vie? »

gia, per qualche altro lato, il lamento altero e quasi minaccioso di Prometeo; ma è pieno insieme di quella particolare amarezza che la coscienza moderna ha spesso infuso nei maggiori ardimenti della coscienza antica.

E ora un cenno sulla *Ginestra*. Il poeta si trova nelle stesse condizioni morali che nei *Paralipomeni*. Vede tra il suo pensiero e il mondo tornare a frapporsi le opinioni dei suoi contemporanei, e si sente quasi insultato dal secolo inneggiante a ciò ch'egli malediceva. Si direbbe che ormai non sapesse più spaziare a lungo per le altezze a cui poteva levarlo il suo genio, senza calare continuamente a piombo sui nemici, come il cavaliere dell'ippogrifo. Una nuova battaglia, dunque, nella *Ginestra:* battaglia in cui questo Tirteo del dolore adopra, come quasi sempre negli ultimi suoi anni, ogni sorta di armi, il ragionamento e le immagini, l'idea nella sua astrattezza e i fantasmi in cui sapeva convertirla, il nudo vero e le onde di luce e di armonia che per lui ne rampollavano.

Certo, gl'intermezzi filosofici vi abbondano più che la ragione dell'arte non comporterebbe; tuttavia, in grazia della nuova e felicissima ispirazione, il poeta non solo nulla perde, sino alla fine, del calore con cui ha cominciato, ma si direbbe lo comunichi a quella stessa meditazione ond'è interrotta la poetica dipintura. Qui c'è un sentimento tragico di tale e tanta forza, che costringe a con-

formarsi a sè anche gli elementi più astratti della concezione: a un di presso come, nei più vasti incendi del Vesuvio, le pendici, le valli, i paesi e quanto di cielo e di terra gli è intorno, tutto trae nuove forme e nuovi colori dal sublime e pauroso spettacolo.

Il poeta piglia le mosse da quella ginestra che pur viveva là dove tutto è squallore e morte, e, come già al passero solitario, le parla con tenerezza quasi fraterna. Si rammenta di averla vista anche nell'erme contrade che circondano Roma, mentre la sua mente era volta alla fine di quell'impero che tutto abbracciò il mondo. Guardandola ora qui, nel deserto vesuviano, ricorda il perire di altre città famose, e più che mai si profonda con la mente nella miseria degli umani destini. Ma, come improvvisamente offeso dalle mille voci inneggianti a quei destini, muta d'un tratto il lamento in rampogna:

> Qui mira e qui ti specchia,
> Secol superbo e sciocco....

Fino allora, aveva adombrato le sue idee in personaggi di ogni età e di ogni paese, e in altri del tutto ideali: in Bruto, in Saffo, in Cristoforo Colombo, nel Pastore errante, nell'Islandese ecc. Ma qui esce nelle sue sembianze stesse, parla nel proprio nome, o piuttosto riassume in sè quei vari caratteri ch'erano come altrettanti frammenti della sua persona stessa, e tutto unifica in una suprema

idea, in una suprema rappresentazione. Quella nobil natura umana,

> Ch' a sollevar s'ardisce
> Gli occhi mortali incontra
> Al comun fato,

è lui medesimo: lui seguace di quel grande antico che « mortales tollere contra Est oculos ausus ».[1] Pure egli faceva ciò non colla stupenda serenità di Lucrezio, bensì con quello strazio intimo ch'è tutto proprio dei ribelli moderni.[2]

Ma tra tante dolorose visioni, eccone improvvisamente una d'indole opposta: la visione di una nuova fraternità che, stringendo gli uomini in social catena e sottraendoli in qualche modo ai flagelli della comune matrigna, potrebbe esser radice di una più vera civiltà che non fosse quella fondata sulle stolte credenze onde i contemporanei si mostravano tanto orgogliosi. E questo è appunto il concetto che ai nostri giorni ha avute interpretazioni così varie e qualcuna strana addirittura. Esso poi è parso a tutti nuovo nel nostro autore e dovuto sorgergli in mente soltanto nell'ultimo tempo di sua vita. Ma con la scorta

---

[1] LUCREZIO, I, 67-8.

[2] Per esempio del BYRON (*Cain*, atto I, sc. 1ª). A Caino, che gli domandava chi fossero lui e i suoi compagni infernali, Lucifero rispondeva fieramente:

> Souls who dare use their immortality,
> Souls who dare look the Omnipotent tyrant in
> His everlasting face, and tell him, that
> His evil is not good.

dei nuovi documenti a me parve di poterne trovar l'origine e lo svolgimento in quella stessa filosofia pratica che, procedendo parallela con la speculazione teoretica, era giunta da parecchi anni ad un concetto preludente a questo, se già non era tutt'uno con esso.[1]

Pure non è da escludere che a quest'ultima e ancor più precisa manifestazione di sentimenti filantropici il nostro autore possa essere stato anche mosso dall'intendimento di mostrare che le sue dottrine, nemmeno su questo punto, restavano indietro a quelle dei filosofi cristianeggianti, così larghi promettitori di nuove felicità a tutti gli uomini. E già nello stesso D'Holbach l'alleanza fra gli uomini ei l'aveva sentita inculcare come elemento integrale di quella filosofia da lui, già molto tempo innanzi, accettata nelle parti principali.[2]

In ogni modo quel concetto sovrano, come anche ebbi a dire altrove, tornò a risplendere per l'ultima volta nella *Ginestra*. E qui, guardandola nei suoi effetti poetici, dirò che per esso ci sembra come se, squarciandosi le nubi, si offrisse al no-

---

[1] *Studi*, I, 202.

[2] Quella filosofia, si diceva nel *Bon Sens* cit., p. 262: « nous invite à répandre des fleurs sur le chemin de la vie, à en écarter la mélancolie et les terreurs paniques, à nous lier d'intérêts avec nos compagnons de voyage.... elle nous fait sentir que, pour voyager avec agrément, nous devons nous abstenir de ce qui pourroit nous devenir nuisibles à nous-mêmes, et fuir avec grand soin ce qui pourroit nous rendre odieux à nos associés ».

stro sguardo un lembo di purissimo azzurro. Ma subito i veli si richiudono; sparisce ogni luce, e tutto ritorna come prima. Ritorna quella contemplazione che escludeva ogni divinità e finalità dal mondo e ogni speranza dal cuore umano. Il momento supremo di tal contemplazione è significato in quei versi:

Sovente in queste rive,
Che, desolate, a bruno
Veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
Seggo la notte....

È una di quelle visioni astronomiche così care al Leopardi, che, fra gli altri esempi, ne diede uno più particolarmente simile a questo nel *Copernico;* e la somiglianza consiste nell'idea che dalla rappresentazione di spazi e mondi infiniti risulti più evidente che mai la nullità della vita umana. Ma ci è poi questa differenza, che, se nel dialogo l'allusione alle credenze religiose era indiretta e generica, nel canto è apertamente volta ai dommi cristiani. E sì che soltanto a questi egli poteva aver guardato ricordando gli « autori delle universe cose », scesi in terra per cagione dell'uomo, e i « derisi sogni » rinnovellantisi nel secolo XIX; derisi, come s'intende, in quel secolo XVIII che, per entro le visioni leopardiane degli ultimi tempi, si ergeva qual montagna maestosa in fondo al paesaggio.

E i due esempi si differiscono anche in ciò, che nel *Copernico* volle il poeta tirar tutto al co-

mico, mentre nella *Ginestra* non sa egli stesso se in lui prevalga la pietà o il riso. Ma se mai, il riso dovè cessare ben presto; perchè il poeta si volse subito a contemplar lo spettacolo di città e popoli interi, fulminati dal monte alle cui falde ei sedeva. Non si trattava più di calamità comuni agli uomini d'ogni tempo e luogo, descritte spesso in altri suoi componimenti (ad esempio nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*), bensì di quelle che, tutte proprie di queste genti vesuviane, erano da annoverare fra i più solenni esempi dell'amore che madre natura porta al gener nostro. Così queste descrizioni sono improntate di caratteri terribilmente veri. Ciò che pur nella storia del formidabil monte è straordinario, qui è descritto come permanente ai nostri occhi. Gli abitatori dei luoghi vicini e i viandanti guardano sempre atterriti all'ardua vetta: ville, terre, città par che sentano l'imminente fato, e Pompei che tema una seconda morte.

Ma questa, che pur consideriamo come delle più spaventose tragedie onde la terra possa esser teatro, è proprio un nulla per la natura che mostrasi ognor viva, ognor verde e persino ignara di quelle grandi calamità umane ch'essa può produrre anche col più leggero dei suoi moti. Ed ecco tornare un'ultima volta alla mente quella stoltissima idea che l'uomo erasi fatta dei suoi destini; contrapposta dianzi all'infinità dello spazio e dei mondi, si contrappone ora a questi spettacoli d'immensi stermini, e da tal doppio con-

trasto sorge come la catastrofe di tutta la visione. Dalla quale riscotendosi, il poeta si volge di nuovo a quella ginestra, da cui aveva preso le mosse. Incominciando il canto, la considerava come sua sorella nell'amore della solitudine; la considera ora come sorella persino nel pensiero. Quella modesta ginestra aveva un più vero sentimento della vita che non l'abbiano i sapienti del secolo. In tanto viaggio attraverso la storia e la natura, nulla egli aveva trovato che gli fosse così conforme di affetti come quel povero fiore; e anche tutti e due periranno vittime egualmente immacolate della vita, egualmente pure d'ogni codardo ossequio al destino.

La *Ginestra* è poi da riguardarsi per un altro rispetto. Salvo forse la sola Recanati, nessun altro paese italiano si specchia nei suoi componimenti anteriori, come fa Napoli in quelli che furono qui scritti. Già, come scena centrale dei *Paralipomeni,* la bella città, traverso il velo allegorico, l'abbiamo sempre alla vista; e non di rado essa medesima e i suoi ridenti dintorni ci passano davanti pur nelle loro immediate sembianze. Nella *Ginestra* poi, due o tre rapidissimi accenni bastano a farci lampeggiare allo sguardo tutto il paesaggio che circonda il Golfo, e ci par proprio vederlo da quelle medesime falde del Vesuvio su cui sedeva il poeta. Ed io le sue stesse impressioni ho cercato sovente di provare in me d'in su quelle alture e specialmente « da quel delizioso colle, che insino di Na-

poli si vede, quasi un bernoccolo, sull'estrema coda meridionale del monte »,[1] e che si alza a brevissima distanza dal casino del Ferrigni, dove il Leopardi villeggiava.

Di lassù, guardando il mare, si ha dalla sinistra la catena dei monti che, tra Sant'Angelo a tre Pizzi e la Punta della Campanella, chiude il Golfo dall'oriente al mezzogiorno. Il Vesuvio poi con quegli enormi suoi fianchi brulli, arsi e sporgenti par che penda minaccioso sul capo dei riguardanti; e le pendici, prive di seni e valli amene e di quella rigogliosa vegetazione onde è sì ricco il lato occidentale del monte, scendono al mare eguali, monotone, sconsolate. Già in tutta questa parte del Golfo c'è qualcosa di silenzioso, di raccolto e di malinconico; mentre uno spettacolo diverso si ha a destra; perchè dalla sottostante Torre del Greco a Portici, a Napoli, a Posillipo si dispiega allo sguardo una scena circolare immensa e sempre più varia, più aperta e più ridente. Quante volte il Poeta avrà asceso questo colle

Guardando l'etra e la marina e il suolo,

come il suo Simonide! Quante volte avrà viaggiato coll'occhio da questi a quegli altri Camaldoli che, là, sull'estremo vertice occidentale, io vedo dal mio nido di Portici ogni mattina trasformarsi in un vasto incendio per salutare il sole sorgente dal Vesuvio!

---

[1] RANIERI, op. cit., p. 52.

La *Ginestra* è più particolarmente la sintesi della poesia contemplativa leopardiana, e si congiunge ai *Paralipomeni,* oltre che per la ragione detta poco avanti, anche per questa che le sue dipinture sono essenzialmente simili a quelle dello stesso poema: nelle une e nelle altre la natura è guardata nelle sue forme e nei suoi effetti più sublimi e terribili. Si può aggiungere che nessuna delle parti più soggettive del poema, dove pure il Leopardi levossi alle maggiori altezze del pensiero, vince per tal rispetto la *Ginestra,* la quale è da considerarsi come la conclusione, come l'ultima parola di quel poema della natura.

Capitolo XIV.

CONCLUSIONE.

Il Leopardi al confronto dei suoi precursori italiani — Relazioni della sua filosofia con l'antica filosofia della natura e colla cultura francese del secolo XVIII — Paragone tra lui e gli altri sommi interpreti del dolore universale — Qualità del suo ingegno e della sua cultura: ultimi effetti della sua opera.

I.

Il Leopardi appartiene al novero di quei grandi autori che nelle più culte nazioni di Europa fiorirono dalla metà del secolo XVIII ai primi decenni del seguente, e che, in maggiore o minor grado, anche per entro le più diverse forme letterarie ci fanno sentire gli effetti dei rivolgimenti storici avvenuti in quell' intervallo di tempo e gl' innumerevoli contrasti fra l'antico e il nuovo che ne conseguirono. Per ciò essi autori ci appaiono come figli di due secoli; e quanto più sommi, tanto più manifesti nelle cose loro gl'impulsi dell'uno e dell'altro tempo e la forza tutta propria onde seppero dominarli e volgerli ai più alti fini. Evidente la duplice derivazione nei mag-

giori ingegni di ogni paese, e basti l'esempio, insigne fra tutti, del Goethe; evidente nei medesimi italiani contemporanei da cui il Leopardi trasse insegnamenti e ispirazioni. Essi avevano già interpretato quel rinnovamento nazionale, avevano inteso e fatto proprio il meglio delle culture straniere, ricongiunto con la vita la scienza e, in ispecie, l'arte che più se n'era allontanata, giovandosi con mirabile larghezza d'intenti così degli esempi classici e dell'antica poesia nostra, come di quelli della poesia straniera moderna, che pure, come spesso è accaduto e accade ancora, potevano sembrare discordanti dai primi. S'erano più particolarmente imbevuti della cultura francese che dominava in Europa, e anche, per effetto di essa, volti con nuovo ardore a quei nuovi studi sulla natura umana, dai quali non pure alle lettere, ma a tutta la civiltà dovevan venire inestimabili vantaggi.

In simili imprese il Leopardi gareggiò coi suoi contemporanei; talvolta li superò di lungo intervallo; e, per accennar qui in particolare a quegli ultimi intendimenti, dirò che i Francesi egli seguì in maniera ben diversa da quella che tennero il più dei suoi precursori italiani. I quali, applicandone i principii e i criteri generali alle discipline da essi coltivate, non sempre le trattarono con tale indipendenza di spirito, da pervenire a conseguenze diverse da quelle che n'erano state derivate nelle loro fonti. A me, certo, non riesce di citarne esempi veramente insigni, o tali

almeno che possano confrontarsi con quello che ne diede il Leopardi. E poichè di quanti scrissero intorno a questo punto, fra cui, primo per tempo e per autorità, il Gioberti, forse nessuno potè schivare qualche errore non lieve, mi sia concesso di fermarmici un poco.

Il primo periodo della, dirò, cultura francese del Leopardi, risale al tempo quand'egli andava in cerca soprattutto di erudizione per comporne quelle molteplici opere di filologia e di storia letteraria, che pur non potè condurre a termine se non in menoma parte. Intorno al tempo medesimo, oltre ai Francesi, in ispecie del secolo XVIII, egli studiava i Padri della Chiesa, col precipuo intento di giovare alla causa della religione. Or si ricordi che dentro a tali studi, e mentre più s'adoperava ad illustrare il pensiero dei sommi interpreti delle dottrine cristiane, egli riuscì, come vedemmo, a impaganirsi; tanto che, conchiudendo il suo *Saggio sugli errori popolari degli antichi,* ch'eran pure non piccola parte dell'antica mitologia, egli, di avversario ch'era, ne divenne ammiratore e seguace. Ad esito siffatto nulla dunque conferirono i Francesi che, come faceva allora di ogni altro scrittore antico o moderno, egli studiava coi fini più ortodossi; anzi è da soggiungere che, durante quel tempo, di essi e di tutto il secolo XVIII non avrebbe potuto aver un concetto molto diverso da quello che n'ebbe Monaldo suo padre.

Quando poi, datosi espressamente alla filosofia, tornò a quegli stessi autori e a quel secolo stesso, egli già da qualche tempo s'era convertito al paganesimo, come s'è visto. Ed era perciò pieno delle bellezze dell'arte antica, di quelle grandi virtù e di tutta quella maniera di concepire e di rappresentar la vita e il mondo. Come per altri precipui fatti della storia leopardiana, anche per questa conversione, ch'è il più importante fra tutti, dobbiamo riconoscere un'origine poetica; e veramente la poesia antica, come dissi altrove, fu l'Armida che fece passare il cavalier cristiano da un campo all'altro. Così la religione nativa, ancor prima che fosse sottoposta ad alcun esame, aveva nel cuore di lui ceduto il posto a quell'altra che glielo riempiva di tanti ineffabili diletti. Se non che da quel nuovo culto alla grandezza e bellezza delle cose antiche, di tanto superiori alle moderne, nacque anche il primo e ognor crescente dolore.

A siffatta condizione di spirito era dunque pervenuto quando nella filosofia del secolo XVIII egli cominciò a trovare le ragioni onde, pur con la mente, potesse rifiutar quella fede, già rifiutata col cuore. Come filosofo, quale cominciava a professarsi, certo egli s'arricchiva di quelle ragioni; ma in lui il pagano o il miscredente era nato ancor prima. In ogni modo, pure attribuendo a quella filosofia la maggiore efficacia sulla sua miscredenza, non sembra che si possa attribuirgliene alcuna sulla sua concezione pessimistica della vita.

II.

E questo per l' appunto mi è parso sempre il lato più importante e insieme meno inteso del presente soggetto; perchè, nella soluzione finale dei sommi problemi della vita, il Leopardi giunse a conseguenze del tutto contrarie a quelle a cui eran pervenuti i filosofi ch' egli ammirò maggiormente, e che, in ispecie negli ultimi suoi anni, ebbe anche in conto dei più coraggiosi interpreti della dignità umana. Ne toccai in altra parte del mio lavoro,[1] ma è bene che qui aggiunga poche altre osservazioni. A quel Volney, per es., la cui parola aveva destato moti così profondi nel suo cuore, contradisse quando, in vista delle rovine ond' è sparsa continuamente la terra, ne accusò, unica ed eterna colpevole, la stessa madre degli uomini e delle cose. Anche allo stesso Elvezio, su cui egli, come psicologo, si era fondato più che su altri filosofi, parrebbe avesse voluto rispondere col suo inno ad Arimane. Poi, quanta identità di concetti e di sentimenti con quel D'Holbach, da cui pure il vedemmo desumere gli argomenti onde combattè le dottrine spiritualistiche! Ma quei medesimi concetti nell'uno si risolvevano in un inno alla natura, madre amorosa degli uomini e madre della Ragione, della Virtù

[1] *Studi*, I, 192.

e della Verità; nell'altro, in una suprema protesta contro colei che partorisce e nutre per uccidere, e che pone in noi tali contrari germi, da renderci impossibile quella felicità, la quale, per volere di lei medesima, è il supremo desiderio della nostra vita. Inoltre, filosofando e poetando di una vita primitiva, innocente e beata perchè ignara delle cagioni delle cose, egli aveva spesso avuto come un suggeritore nel Rousseau: eppure, là dove quello ammirava nel sistema del mondo tale costanza di ordini da escluderne ogni principio di male, egli lo confuta non senza una certa durezza, precorrendo anche in ciò lo Schopenhauer, che s'era dimostrato così severo verso il Ginevrino difensore dell'ottimismo contro il Voltaire.[1]

E tal precedenza è da annoverarsi fra i molti altri casi in cui il nostro autore traeva dalle proprie meditazioni argomenti non diversi da quelli allegati dal pessimista tedesco. Nella predetta sua confutazione al Rousseau sostiene che il male è insito negli ordini dell'universo; or nessun concetto più contrario di questo a quelli che, generalmente parlando, signoreggiavano le menti degli stessi Francesi, da cui pure egli aveva accettati i supremi principii della psicologia e della metafisica; nulla di più contrario a quella loro ammirazione verso le leggi della natura, a quella loro sicurezza d'interpretarle meglio che non si fosse

[1] *Le monde comme volonté* ec. cit., III, 397.

mai fatto sin allora e di poterle, con incomparabile vantaggio di tutti, sostituire alle funeste credenze teologiche. Ciò che di pessimismo teoretico potrebbe notarsi nello stesso Voltaire era soverchiato dai sentimenti comuni a tutti i nuovi grandi autori francesi: e come tali sentimenti non avrebbero avuto efficacia anche su quel sovrano scotitore degli ordini antichi? Quali si fossero state in loro medesime, già quelle dottrine inducevano nei cuori una filantropia che sarebbe pur bastata a toglier forza a qualunque teorica o idea pessimistica. Ciò non di meno il Leopardi potè prenderle a suo fondamento, escludendone le solite conseguenze, anzi attribuendone loro delle altre al tutto contrarie. Di nessuna forza, quanto alla soluzione finale dei problemi della vita, furono dunque su lui quei celebri miscredenti che sogliono esser tenuti anche in ciò come suoi maestri.

Si noti poi che, sempre nel presente proposito, anche più inefficaci dovevano naturalmente riuscire su lui quegli altri autori francesi che avevano accettato i dommi cristiani. Pur da essi prese non poche dottrine o sentenze che gli parvero riuscire a sostegno delle sue; ma anche qui tenne lo stesso modo, e non accettò le conseguenze che da quelli n'erano state tratte. Come dalle dottrine dei filosofi naturalisti lo vedemmo escludere l'ottimismo e la debita soggezione dell'uomo alla madre comune; così da queste altre volle escludere la fede e il sentimento religioso che le dominavano.

Per questa seconda specie di casi, basterebbe ricordare quel che dissi della maniera ond' egli si giovò dei pensieri del Pascal e del La Bruyère; ma l' importanza del soggetto mi costringe ad aggiungere l' esempio, anche più calzante, del Maupertuis. Il quale, sostenendo che nella nostra vita la somma dei mali supera quella dei beni, giunse ad un concetto pessimistico il cui valore scientifico fu riconosciuto dai dotti, fra cui dallo stesso Kant. Con rara sagacia, egli dimostrò le cagioni del dolore sempre più numerose che quelle del piacere; onde « noi paghiamo della vita » ogni bene che ci sia dato di acquistare.[1] La nostra stessa invitta brama dei piaceri e delle distrazioni non è se non la più chiara prova della nostra miseria, cioè del « male della vita ».[2]

Or chi legge il Maupertuis, avendo fresca memoria degli scritti del Leopardi, vedrà come questo si riscontri mirabilmente con quello in tutto ciò che riguarda l' indole dei nostri sentimenti, e nella stessa qualità dei criteri e delle prove. Se non che tutta la psicologia dell' autore francese si risolveva in un elogio alla religione, quasi non altrimenti che tutto il naturalismo del D'Holbach in un inno alla natura. Si obbietterà forse che nel primo altro era il filosofo, altro il credente, e che dunque si poteva accettare la scienza del-

[1] *Essai de Philosophie*, cap. II, in *Œuvres de Maupertuis*, nouvelle édition, Lyon, 1768, I, 202.
[2] Ibid., p. 204.

l' uno, rigettando insieme la religione dell' altro. Ma, lasciando stare che quella fede il Maupertuis non volle soprapporre artificialmente alla scienza, bensì con essa concordarla per via di argomenti di ragione (se forti o deboli qui non importa), ricorderò che il Leopardi non poteva restringere l' opera sua ad una tale scelta o parziale accettazione di dottrine, per la semplice ragione ch'egli negava quella concordia della fede e della scienza, che all'altro autore era così evidente. E tanto più risolutamente la negava, in quanto gli erano riusciti vani gli sforzi di accordo che, fin dal primissimo tempo del suo filosofare, ne aveva fatti egli stesso; e anzi a nulla aveva più atteso da quel tempo in poi che a dimostrare l' incompatibilità di quelle due, l' assurdo e il ridicolo d' ogni contrario tentativo.

III.

Tornando al contegno verso i miscredenti del secolo XVIII, si osservi che un contegno simile doveva naturalmente serbare verso quegli antichi che i filosofi predetti avevano considerato come i loro precursori e come i più coraggiosi sapienti del mondo. E questo è un punto che merita di esser ben chiarito perchè alcune cose del Leopardi siano più giustamente interpretate che, per mio giudizio, non si suole. Infatti, il pregio altissimo in cui i Francesi ebbero quegli antichi destò sem-

pre in lui un eco di assenso, quando pure non divenne il suo concetto medesimo; ma se in ciò facesse bene o male, non importa al mio assunto, il quale è di spiegare il fatto anzi che di giudicarlo. Or basti rammentare, fra tante altre lodi, quelle fatte dal D'Holbach a Leucippo, Democrito, Epicuro e Stratone,[1] perchè s'intenda meglio che mai il consenso espresso e tacito del nostro autore. Ricordo, ad esempio, il luogo dove dice che l'Ottonieri (uno dei suoi personaggi che, come ognun sa, rappresentano lui stesso) « si professava epicureo forse per ischerzo più che da senno ». Qui è lecito argomentare che quel « forse per ischerzo » si riferisca più propriamente alla morale epicurea, qual è comunemente intesa, che non alla Fisica di Epicuro. E sì, che quanto a questa, parte notevole e quasi il tutto di quella filosofia, il nostro Ottonieri doveva sentirsi epicureo addirittura; avendo egli preferito ad ogni altra concezione filosofica quella che dal mondo escludeva qualsiasi idea teologica, qualsiasi forza o causa soprannaturale. In ogni modo, egli assentiva cordialmente alla maniera d'intendere e levare a cielo le dottrine epicuree tenuta dagli Enciclopedisti. E soprattutto quell'ardimento già ammirato da Lucrezio ammirò anch'egli come l'eroismo onde l'uomo più possa gloriarsi.[2]

---

[1] *Bon Sens*, p. 312.
[2] *Studi*, II, 301.

Molti echi poi dovè suscitare in lui lo stesso poema lucreziano anche celebrato dai moderni Francesi; e solo ricorderò che al Voltaire il terzo canto del medesimo parve un capolavoro di ragionamento.[1] Eppure (e qui sta la mira del mio discorso), col consenso e con la simpatia per alcune parti di quella dottrina, nel Leopardi si congiungeva l'avversione per alcune altre. In tanta somiglianza o identità di concetti cosmogonici e metafisici, quanta differenza nel sentimento sovrano della vita e nella soluzione suprema di tutti i suoi problemi! Somiglianza e differenza naturalmente pari a quelle che, nello stesso proposito, notammo anche fra il Leopardi e i sommi autori del secolo XVIII. Infatti alcune parti del poema latino, e specialmente i primi due libri, contengono le idee a cui sono più o meno simili quelle ond' egli stesso credeva doversi spiegare l' origine del mondo; altre invece contengono idee e sentimenti ch'egli sempre combattè di tutta sua forza. Ci sono, nello stesso poema, teorie simili a quelle da lui esposte come verità inconfutabili ed eterne, e ci sono anche quelle conclusioni contro le quali egli si rivolse in moltissimi dei suoi *Pensieri* e più particolarmente nel *Dialogo della Natura e di un Islandese.*

Caldo ammiratore delle dottrine lucreziane, finchè in esse tutto è natura, e gli Dei non da altro generati che dalla paura umana, e fonte d'innu-

[1] *Dictionnaire philosophique,* art. *Philosophie,* sez. IV.

merevoli mali la religione, e sogni le speranze e i timori di un'altra vita. Ma non appena in quelle si accenna alla contentezza che di tutto ciò debba sentire l'uomo, ecco in lui risorgere il dolore, o nella sua forma più propria, o in quella indiretta del riso e dello scherno. E poichè Lucrezio confutò espressamente e le accuse solite a farsi alla natura e quei nostri sentimenti che più sembrano contrari agli ordini da lei posti;[1] si direbbe che il Leopardi volesse non meno espressamente rispondere a tali difese. Altre volte parrebbe che intendesse contrapporre una nuova quistione a quelle conclusioni e sentenze colle quali il poeta epicureo credeva aver chiuso definitivamente la bocca ai dissenzienti. Così, in proposito di quel circolo di produzione e di distruzione onde l'opera della morte si giustifica colla vita di ognor nuove creature, se per Lucrezio l'argomento non ammetteva replica,[2] presso il nostro poeta c'è la replica dell'Islandese: « Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poichè quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare è distrutto medesimamente: dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata

[1] III, 931 e segg. (nell'ediz. teubneriana del Brieger):

Denique si vocem rerum natura repente
Mittat et hoc alicui nostrum sic increpet ipsa, etc.

[2] III, 964 e segg.:

Cedit enim rerum novitate extrusa vetustas
Semper, et ex aliis aliud reparare necessest, etc.

con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono? » A ciò la Natura non può rispondere che col far perire l'Islandese.

Così ancora tra i più eloquenti luoghi lucreziani, riprodotti poi dai moderni e in ispecie dal D'Holbach, sono quelli volti a dimostrare che l'uomo non debba temer la morte nè per i suoi simili, nè per se stesso.[1] Ebbene, anche a quella specie di argomenti, che del resto ei riconosce evidentissimi per l'intelletto, il Leopardi oppone le voci intime dello stesso cuor nostro: e ciò in mille suoi luoghi, e soprattutto, come vedemmo, nella canzone *Sopra un basso rilievo antico* ec. Se l'uomo, non ostante quell'evidenza, ne patisce senza fine, se quel dolore, se quel patimento è fatto necessario in noi dalla natura medesima, che valore possono aver più gli argomenti allegati a discolparnela? S'essa agisce necessariamente perchè necessariamente esiste, secondo che i più sapienti dicono,[2] come mai non agirebbe necessariamente anche in ciò che riguarda gli affetti del nostro cuore? Da chi quegli affetti e quei loro moti irrefrenabili, da chi quella originaria discordia delle nostre stesse facoltà, di tutti gli elementi essenziali del nostro spirito, se non da lei che in tutte

---

[1] III, 894 e segg.:

Jam jam non domus accipiet te læta neque uxor
Optima nec dulces occurrent oscula nati
Præripere et tacita pectus dulcedine tangent, etc.

[2] D'HOLBACH, parte II, c. I, p. 308.

le cose dell'universo mise quei germi ond'esse vivono, patiscono e muoiono, e onde l'uomo, fra gli altri generi di viventi, ha maggior consapevolezza e quindi maggior affanno?[1]

IV.

Ed ecco così il Leopardi giunto a una concezione pessimistica del mondo contraria a quelle degli autori antichi e moderni, da lui più seguiti in tutto il resto. Concezione di cui non è giusto il dire, come pur si suole, ch'essa non abbia altro fondamento che le impressioni personali del suo autore e nulla contenga di veramente scientifico. Chè dal lato psicologico essa si appoggia a nuove e profonde osservazioni su tutte le parti dell'essere umano; nè poi mancano le intuizioni e gli argomenti per cui dalle osservazioni di quel genere si passa alle più alte idee metafisiche, dall'uomo agli ordini che reggono il mondo tutto.

Dissi, fin da principio, che delle idee filosofiche del Leopardi non avrei trattato se non in quanto esse entrassero nei suoi componimenti in verso e in prosa, dei quali tutti intendevo chiarire i particolari pregi estetici e l'arte in generale. Nè qui credo venir meno al mio proposito, se aggiungo le seguenti brevi avvertenze. Per molti dei suoi

[1] Cfr. *Studi*, I, 177.

interpreti è indubitato ch'egli non avesse attitudini alla speculazione; e che, ostinandosi a filosofare, non sapesse neanche uscir mai dal sensismo del secolo XVIII. Or quanto alla sua dipendenza dai Francesi, così esagerata, anzi frantesa dai più, oserei sperare che le osservazioni fatte testè potessero almeno farla parere non più così certa come prima. E, quanto al resto, sono persuaso che chi prendesse a studiar tutti i suoi nuovi *Pensieri* senza le solite prevenzioni, troverebbe tutt'altro che giusta la comune sentenza. E forse anche finirebbe col riconoscere che, per entro quell'enorme congerie di pensieri, talvolta incerti o contradittorii, ci sono pure le idee sovrane che, sempre più salde e chiare per ulteriori osservazioni, formano nel loro complesso una definitiva concezione del mondo.

E riconoscerebbe ancora che, parallela a quella fiumana di pensieri che riescono ad una soluzione pessimistica della vita, ne corre un'altra di pensieri volti a costituire una filosofia pratica: duplice vena, onde si genera un dualismo di cui il nostro autore aveva costante consapevolezza, e che onora così la sua mente libera e coraggiosa oltre ogni altro esempio italiano moderno, come il suo cuore, invitto difensor della vita contro le offese della stessa ragione. Riconoscerebbe all'ultimo che la medesima sostanza derivata dalla filosofia lòckiana e dalla francese contemporanea è come rifatta da un ingegno vigoroso e ricco d'idee pro-

prie. E una siffatta ricchezza dovrebbe parere evidente anche a quelli che non ci scorgono nè pur lontanamente recato ad atto quel *sistema* che l'autore se n'era impromesso.

Or qui non saprei meglio significar tutto il mio pensiero che citando le seguenti parole, le quali, dirette dal Kerbaker a quelli che dicono *oltrepassato* il sistema del Gioberti, si attagliano anche al caso nostro: « Ma il sapere filosofico non consiste soltanto in quello schema ideale, con cui il pensatore si argomenta di stringere e collegare in una sintesi intuitiva tutte le sue dimostrazioni, ma altresì nella somma di verità particolari, da lui esaminate e dimostrate con ragioni indipendenti da quella idea universale, sotto la cui autorità e tutela a lui piacque collocarle. E questo sapere non pare si possa così facilmente *oltrepassare!* Coloro che credono di avere *riassunto* il Gioberti, quando han detto che egli spiega ogni cosa colla formola « l'Ente crea l'Esistente », cioè ponendo a fondamento del processo cosmico il principio di creazione, non sono meno illusi di coloro che stimano di aver spremuto il succo di Platone, una volta che si sono convinti qualmente tutta la sua dottrina si riduca all'affermazione della realtà delle Idee, o che si avvisano di tenersi in tasca il Kant e la sua filosofia critica, come sono o credono di essere arrivati alla distinzione tra la conoscenza oggettiva e la soggettiva. È questa una liquidazione molto comoda delle dottrine dei filo-

sofi, simile a quella fatta da quel tale che mise i filosofi all'incanto (Luciano, nel Dialogo *Vitarum Auctio*). Ma è proprio dei pensatori veramente originali il raccogliere, direi, per via, coll'attento osservare e col profondo meditare sopra quistioni che sempre si rinnovano, concetti e giudizi di tal valore, da essere accettati generalmente, quand'anche il *sistema* abbia fatto il suo tempo ».[1]

Auree parole son queste che vorrei fossero note a quanti sentenziano con mirabil disinvoltura in siffatte materie. Anche al Leopardi si dovrebbe tener conto di quella somma di verità da lui esaminate con ragioni indipendenti dal suo preteso *sistema*. Ciò che ne dissi in proposito dello *Zibaldone* è appena un piccol cenno al paragone di quanto altro si potrebbe scrivere sui numerosi pensieri rampollanti dalle materie particolari del discorso filosofico: pensieri derivati, come potrei continuar a dire collo stesso Kerbaker, non tanto dal sistema, quanto dalla osservazione riflessa. E se ciò è innegabile, che altro occorre perchè sia lecito considerare anche il Leopardi come un pensatore? Si ricordi poi che, come di altri insigni, così dello stesso Pascal potrebbesi dire che non ebbe un sistema suo proprio; eppure non pochi filosofi di professione gli sono inferiori per facoltà specu-

[1] *Parole dette dal socio Segretario M. K. in riguardo alla prossima ricorrenza del centenario di Vincenzo Gioberti*, nella tornata del 5 marzo 1901 (*Accad. di Arch., Lett. e Belle Arti* di Napoli).

lative, e i suoi sparsi pensieri sopravvivono ai loro sistemi più compiuti. E forse non sopravvivono loro egualmente i pensieri di quel Montaigne che pur non ebbe mai in pregio la metafisica e che il suo filosofare restrinse tutto alla natura umana? E anzi, se, come tutti sanno, la psicologia era la sua maggior forza, e il suo sovrano criterio e il suo ardimento consistevano nell'aver posto sopra ogni altra cosa l'individuo umano, abbiamo in questo un esempio doppiamente calzante al caso del Leopardi, che adoperò criteri non molto dissimili, e ne ottenne risultamenti forse non minori.

E in tal proposito accennerò a un fatto, alquanto curioso, di cui siamo testimoni, si può dire, ogni giorno; ed è che, dove molti negano al Leopardi ogni facoltà speculativa, i filosofi di professione, trattando della loro materia o di ciò che più strettamente le si connette, non cessano di ricordarne il nome. Dal Gioberti sino ai più giovani di essi abbiamo già tre generazioni di filosofi che in tal proposito non mutarono metro. Or come si spiega ciò? Come non lasciar mai in pace quel così infelice amante della filosofia? Quand'anche ogni loro citazione mirasse soltanto a dimostrarne erronee o le dottrine in generale o qualche particolare sentenza, forse che ciò stesso non significherebbe che tali errori eran pur degni di esser confutati, e che nelle cose di lui si dee pure trovar tanto di filosofico da trarre a sè, in qualsiasi modo, l'attenzione di ogni pensatore?

E perchè poi un simil caso non si dà per nessun altro dei nostri sommi scrittori moderni, che pur vollero l'arte ricongiunta al pensiero speculativo, e che anzi furono in ciò i più efficaci precursori dello stesso Leopardi?

V.

Ebbene, ciò basta al mio assunto; e solo aggiungerò che quanti hanno in pregio gli studi speculativi e ne promuovono l'incremento dovrebbero almeno esser grati a lui che, fra i maggiori letterati italiani o solo o incomparabilmente meglio che altri, non lasciò mai di metterne in evidenza l'inestimabile efficacia su tutte le parti della letteratura. Anzi la dipendenza di questa da quelli parve a lui così assoluta, così necessaria, da non esser in loro più possibile alcun vero e grande pregio, quando se ne distaccassero. E non sarebbe esagerata l'affermazione che, come il dolor mondiale dominò sempre tutto il suo spirito, così, quanto agli studi letterari in particolare, il suo pensiero dominante fu quello della loro imprescindibile unità colla filosofia. Per tal pensiero egli mosse sempre da un'idea, la quale fosse come l'anima di ogni suo componimento e cagion prima nel medesimo di qualsiasi pregio estetico e morale. Per esso ancora, allargando sempre più gl'intenti e le speranze, mirò a rinnovare tutti i principii supremi che governano la letteratura e l'arte.

Di che quelle sue teoriche, più o meno compiute, e quelle innumerevoli osservazioni, che si succedono e s' incalzano senza posa, intorno al bello e sue molteplici manifestazioni, alle arti tutte e segnatamente, com' era naturale, all' arte della parola, e persino intorno alla musica, dalla quale per l' indole dei suoi lavori ci sarebbe dovuto parere più alieno.[1]

Anche più preziosi e più abbondanti i discorsi intorno ai particolari caratteri dei vari generi letterari, alle loro più intime relazioni col cuore umano, e ai loro pregi che sempre ci si dimostrano proporzionati alla sincerità e al grado di esse relazioni. Questo per tutti i generi; ma anche di ciascuno si cercano le cagioni dei loro più squisiti effetti: cagioni se non sempre accettabili, sempre però tratte dallo studio della natura umana e dall' indole peculiare delle forme letterarie. A tanta ricchezza di principii estetici se ne congiunge un'altra di applicazioni alle maggiori opere

[1] S' intende facilmente quanto larga materia offra lo *Zibaldone* a studi di ogni genere e in ispecie di letteratura. Un degno esempio ne ha già dato il BERTANA nel suo lavoro, fatto con molta dottrina e buon gusto: *La mente di G. L. in alcuni suoi « Pensieri di bella letteratura » italiana e di estetica*, in *Giorn. stor. della lett. ital.*, an. XXI, vol. XLI, fasc. 2-3. Aggiungo: GIANI, *L'Estetica ne' « Pensieri » di G L.*, Torino, Bocca, 1904.

Anche intorno alla sua particolare notizia di letterature antiche o moderne sono incominciati a venir fuori nuovi studi: per es., G. SETTI, *Omero nei « Pensieri » del L.*, in *Biblioteca delle Scuole italiane*, febbraio 1904; A. ORIOL, *Leopardi et la littérature française*, in *Bulletin ital.* Bordeaux, ottobre-dicembre 1902.

delle letterature antiche e moderne. Intorno ai soli poemi di Omero, di Virgilio e del Tasso ne troviamo tante e spesso così larghe e piene da poterle considerare come saggi compiuti o poco meno. Tra le osservazioni più profonde sono quelle intorno alle cagioni onde alcuni personaggi eroici ci riescono sommamente poetici per se stessi e quasi indipendentemente dall'arte che ce li presenta: perchè la giovinezza, la bellezza e la sventura ce li possono fare assai più cari e più belli dei personaggi a cui il poeta abbia dato la preferenza, e anche assai più del suo protagonista medesimo.

Così le condizioni ideali e storiche dei personaggi, che sono comunemente riputate più alte e più nobili, cederebbero a quelle per cui un cuore umano ci si apre più facilmente alla vista e ci si fa sentire meglio che mai in tutti i suoi moti. Per questi e altri simili concetti estetici diremmo che il dolore stesso, che gli dettava tanti squisiti lavori di arte, gli suggerisse anche siffatte mirabili interpretazioni dell'arte altrui, e che in lui potesse inspirare non meno il critico che il poeta. Sempre superiori i suoi criteri; sempre i suoi giudizi confortati da ciò ch'è in noi di più profondamente umano. Anche effetto di tali criteri può dirsi quella severità colla quale sono spesso trattati non pur gli autori di maggior grido, ma talvolta interi generi, interi secoli della nostra letteratura. Persino ingiusti possono parere

quei giudizi dove si nega al Monti la qualità di poeta: ingiustizia oh quanto maggiore di quella che il Carducci rimprovera ai romantici come un effetto delle loro dottrine! Ma chi mai, fra loro, disse del Monti una pur menoma parte del male che qui sentiamo dirne al Leopardi? Lontano dal dar lode ad errori o ingiustizie simili, io ho voluto farne ricordo, sol perchè le ragioni stesse ch'egli allegò in tal proposito concorrono a chiarirci l'indole dei suoi criteri.

Bisognerebbe poi confrontar le sue colle opinioni di altri contemporanei italiani intorno alle quistioni letterarie allora più agitate. Parlando contro il romanticismo in generale, non va forse molto più lungi degli altri avversari; ma bene spesso li avanza dove si volga a trattare qualche tesi più determinata di quel complesso argomento. Così, per esempio, quando dimostra il solo vero uso che ai tempi moderni debba farsi della mitologia: allora egli eccelle di nuovo, come colui che, rigettando le teoriche e le norme tradizionali, non ammette se non quelle nuove bellezze che nelle medesime favole antiche possa creare un ingegno moderno. Con tali argomenti egli viene a riaffermare la padronanza che sempre spetta allo spirito e alla coscienza dello scrittore su qualunque materia egli tratti, e a confortare della sua autorità le idee ch'eran proprie dei romantici più insigni, o piuttosto, indistintamente, dei maggiori interpreti del tempo nuovo.

Quanto ai suoi pensieri sulla lingua e letteratura italiana, ne toccai già in proposito delle sue Prose morali, paragonando, benchè fugacemente, l'opera sua con quella del Manzoni e degli altri nostri che in ciò lo precorsero. Era bene che di questi si ricordassero i meriti troppo dimenticati dagli ammiratori del Leopardi; e io ciò feci volentieri; perchè, mancando, pur troppo, altri pregi alla modesta mia interpretazione, non le mancassero la sincerità e il sentimento della giustizia. Ma dopo ciò si deve riconoscere che nessuno dei suoi precursori con la qualsiasi novità e bontà delle dottrine congiunse in sè, come fece il Leopardi, quelle sovrane facoltà di scrittore per cui alla teorica poteva seguire, e anche più eloquente, l'esempio; nessuno ebbe quella profonda classicità ond' egli, abbracciando col tempo moderno anche l'antico, intendeva l'arte così nelle sue manifestazioni appartenenti all' uno e all' altro, come nei suoi caratteri eterni e comuni ai tempi tutti.

VI.

E anche volli qualche volta confrontarlo coi sommi stranieri, specialmente quanto al loro moderno paganesimo e al sentimento della natura in cui riuscirono più nuovi. Del primo dissi largamente commentando la sua canzone *Alla Primavera;* del secondo, ma non sufficientemente, in

proposito degli *Idilli:* dunque, due altre parole intorno a quest'ultimo punto. Il sentimento della natura ebbe sempre diversa efficacia negli stessi spiriti che n' eran più dotati. Nel Petrarca (precursore in ciò dei moderni tutti) esso crebbe forza a quell'amore per l'Italia e a quello per Laura che furono i due supremi amori di lui. Nel Thompson, le cui *Stagioni* sono un'amplissima dipintura del mondo esteriore, infuse una religione ispiratrice d' affetti giocondi; laddove in quel famoso riformatore della poesia inglese che fu il Cowper, l'amore alla natura parve come l' effetto di una religione grave e severa. Non pochi fervidi cuori degli ultimi tempi (il Byron, lo Shelley e i laghisti inglesi in ispecie) in quelle medesime bellezze videro ciò che di più degno di amore fosse al mondo o che meglio rispondesse ai loro palpiti; e si acquetarono in esse, quasi obliando gli affanni della vita; e poi, in quella stessa dolcezza dell'oblio, sentirono ridestarsi ancor più amare le consuete reminiscenze. Anche da tali bellezze essi ebbero, a vicenda, incentivi all'amore e all'odio, alla pace o alla guerra col mondo, ad ardimenti satanici, ad abbandoni in Dio, a quegli ineffabili contrasti, in somma, che nella grande arte diventano più potenti e drammatici che mai.

Per tornare ora all'autor nostro, il sentimento della natura concorse alla più viva significazione del suo eterno dolore; nè in lui parve languisse mai, neanche quando egli ebbe incominciato ad

accusare la gran madre come rea d'ogni nostro infortunio. E all' ultimo, tanti anni dopo gl'*Idilli* e già in sugli estremi suoi giorni, ei ne ammira non meno fortemente le bellezze scrivendo il *Tramonto della Luna;* e così anche quando la contempla più terribile che mai tra gl' incendi e le rovine del Vesuvio: direbbesi anzi che, a un di presso come gli avveniva di fronte alla donna amata, l'ammirazione e l'amore si risolvessero in un sublime spavento.

Ma la cosa in cui sorpassò maggiormente i suoi connazionali tutti fu, come già ognuno intende, la significazione del dolore universale. Primamente si noti quel suo detto che tutti i nostri poeti moderni sono malinconici:[1] malinconia, come avrà dovuto intendere egli stesso, essenzialmente diversa dalla sua, e ch' era piuttosto un naturale effetto del nuovo vigoreggiare e della conseguente irrequietezza del pensiero italiano. Certo nel Foscolo egli dovè avvertire affetti e moti non diversi per l'origine dai suoi; e veramente in quell'autore si strinse la nostra prima parentela coi grandi malinconici stranieri; pure il solo Leopardi in Italia ascese fino alle loro medesime altezze: e ciò sanno e dicono tutti. Sicchè gioverebbe meglio cercare in che principalmente egli si distingua da quelli.

Ora, per mio giudizio, se ne distingue dapprima in ciò, che, per assorgere a tale specie

[1] *Pens.*, IV, 195; VI, 347.

di contemplazione, egli, come si vedrà appresso, non ebbe nella sua patria i conforti e gli esempi avuti da ciascuno di quelli nella propria. Si guardi al maggiore di essi nella Germania. Quanta ricchezza e novità di pensieri, quanti eroici ardimenti intellettuali dovè ammirar l'Heine nel suo paese fin dalla prima sua giovinezza! Da circa un mezzo secolo innanzi fiorivano colà la maggior filosofia e la maggior poesia dei tempi nostri; e la prima, fra gli altri più notevoli effetti, aveva già indirizzati gli spiriti per quei sentieri che dovevano riuscire nel gran mare del dolore; e già il Kant, secondo la giusta sentenza dello Hartmann, era stato il padre del pessimismo. È vero che, come notava un nostro insigne pensatore, in tutta la filosofia tedesca, dal Kant stesso all'Hegel, sebbene la concezione della vita sia pessimistica, pure la soluzione finale è in senso ottimistico;[1] ma nondimeno bastava che il fondatore della filosofia moderna avesse riconosciuto l'impossibilità di esser felici nella vita, perchè altri, in quella parte delle sue dottrine, credesse poter trovare forti ragioni, e non abbattute da altre dottrine del maestro medesimo, in favore di un pessimismo assoluto.

Poi nella stessa Germania la poesia, quasi rivaleggiando colla filosofia, intendeva anche da un pezzo a vestir della sua luce le più alte idee me-

[1] MASCI, *Pessimismo: Prelezione al corso di filosofia morale letta nella R. Università di Padova il 21 gennaio 1884*, Verona-Padova, p. 22, in nota.

tafisiche e in specie quelle sul destino umano, che agitavano in particolar modo le menti più elette. Il Goethe e lo Schiller erano, come ognun sa, i maggiori interpreti di tutto il nuovo movimento ideale; e già il primo avea posto nel *Werther* quel seme da cui doveva germogliare tanto dolore, non che nella poesia, ma, almeno per qualche tempo, nella vita stessa. È vero che seguì al *Werther* la storia di *Faust,* per cui lo spirito, guardando le cose sempre più dall'alto, arriva ad un'assai più ampia e più serena contemplazione del mondo; pure, anche qui, gl'ingegni, che non avevan potuto o voluto seguire il pensiero goethiano lungo tutto il nuovo cammino, trovavano sempre nel pensiero medesimo irresistibili impulsi al dolor della vita. Che dire poi di quelle altre condizioni civili e morali, e in ispecie di quell'antica libertà in materia religiosa, che presso i Tedeschi favorivano e promovevano ulteriori ardimenti della coscienza?

Qualche cosa di simile può notarsi intorno al sommo interprete inglese del dolore universale. Non parlo degli effetti, alquanto remoti, di quella filosofia di Davide Hume, da cui si potevano trarre argomenti poderosi contro le varie forme di ottimismo dominanti nel secolo XVIII. Ricordo soltanto che il romanticismo, introdotto in Inghilterra nell'ultimo decennio del secolo stesso, eccitava gli animi alle maggiori audacie e a nuove e ardenti aspirazioni così nel giro della scienza e dell'arte, come in quello della vita civile e politica. Inoltre, quel

sentimento della natura, che informava colà tanta parte della nuova poesia, scoprendo allo spirito più chiaramente che mai la sua parentela col mondo, veniva anch'esso a suscitargli dentro nuovi bisogni, e così nuova irrequietezza e nuove cagioni d'affanno. Lo Shelley, per esempio, arrivava a tale divinizzazione della natura, che la simile non credo si trovi in alcun'altra letteratura moderna. Ma il Byron, pure ritraendola egregiamente nei suoi vari aspetti e segnatamente in quello dei mari, come altri inglesi suoi contemporanei in quello dei laghi, pure obbliandosi in tante cose belle del mondo, il Byron, dico, ebbe ognor chiara allo sguardo, ognor fremente nel cuore, l'idea di un'angoscia umana, irreparabile, eterna, alla quale non cessò mai di contrapporre quella di una ribellione umana al destino, non meno invitta, nè meno eterna. Ma oltre ai moderni in Inghilterra c'erano gli esempi patrii più antichi, i quali, se efficaci in altre letterature d'Europa, non potevano non riuscire efficacissimi là dove eran nati. Taccio dello Shakespeare che, nel significare i più sublimi tormenti dello spirito, vinse forse quanti altri al mondo tentarono la stessa impresa. Ma, poichè qui nell'autore del *Caino* guardavo principalmente alla sua qualità di ribelle, ricorderò per chiarir meglio il mio concetto quel Satana del Milton, che, pur messo dal poeta sulla scena colle intenzioni più pie, ci si dimostra come il primo e non mai superato dei ribelli moderni. Ora, se

manifeste le somiglianze e le relazioni fra questi ultimi e il Lucifero del Byron, anche più evidente ci appaiono in esso Lucifero le tracce di quell'infernale eroe miltoniano, così ricco di qualità umane e così irresistibilmente efficace su i nostri cuori.

VII.

Presso gli stranieri, dunque, la grande poesia del dolore si collega con tante altre manifestazioni del pensiero nazionale. Si potrebbe dire lo stesso della poesia del Leopardi? Per quanto si cerchi nella nostra storia, non si troverà mai tanto che, per tal rispetto, sia paragonabile a quel complesso di tradizioni, di esempi e di aiuti che gli stranieri ebbero in casa loro. Grande filosofia in quel tempo non avevamo; e quali ne fossero state le dottrine allora dominanti, queste, purchè non prese in maniera contraria alle intenzioni dei loro autori, non potevano in alcun modo riuscire ad una concezione pessimistica della vita.[1] Quella medesima robustezza di pensiero e di coscienza, che da oltre mezzo secolo aveva rinvigorita tutta la nostra cultura, non era giunta mai a contrapporsi risolutamente all'ortodossia filosofica e religiosa dei padri nostri.

Poi, le nuove idee, più o meno pessimistiche, venute di fuori, spesso avevano perduto nella no-

[1] Di questo ha toccato A. GRAF in uno dei più notevoli Saggi leopardiani che fan parte del suo libro: *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino, Loescher, 1894, p. 181.

stra arte ciò che ne costituiva l'essenza: che cosa ci era più rimasto del dolore vertheriano nei *Pensieri di Amore* del Monti? Esempio unico, dunque, di un'assimilazione italiana che di quel dolore conservasse il significato originario e gli ardimenti, era, come dissi da principio, quello del *Jacopo Ortis*. Se non che, come in ogni altra cosa del Foscolo, così e anche più in questa, l'elemento civile prevalse a tutto il resto, e il suo qualsiasi dolore delle sorti umane quasi ci sfugge in mezzo a quella gran tempesta di passioni politiche ed amorose che fu tutta la sua vita. Il Leopardi dunque, anche senz'escludere quell'unica eccezione, si può considerare come il solo e sommo interprete italiano del gran dolore moderno. Altrove i poeti di tal dolore sono come cime sorgenti accanto ad altre cime, più o meno alte, e tutte circondate da nubi; in Italia egli è cima solitaria, torreggiante su campagne amene e tutte scintillanti di luce.

Un'altra differenza fra il Leopardi e gli stranieri è questa, che, oltre a cantare il dolore come poeta, egli non cessò mai di studiarlo nelle sue origini e cagioni come filosofo. Per quante tracce di pensiero speculativo si possano trovare negli altri, sarà difficile che qualcuno di tali esempi formi un complesso di dottrine paragonabili alla copia e al valore di quelle che si contengono in tutti gli scritti del nostro autore. Nessuno di quei poeti ebbe un così precoce e costante intendimento di

parlare nel tempo stesso alle menti e ai cuori degli uomini, come lo ebbe il Leopardi; il quale sin dalla primissima giovinezza si compiacque non meno del filosofare che dell'immaginare, e talvolta, si direbbe, anche più dell'uno che dell'altro. Sin d'allora vide nella poesia e nella filosofia come una coppia non meno inseparabile di quella ch'egli medesimo descrisse in *Amore e Morte,* e fino all'estremo dei suoi giorni le trattò come una duplice significazione del dolore umano, come una duplice forma di protesta contro il destino.

Ma si distingue dagli altri soprattutto perchè la corrispondenza tra il pensiero doloroso e la vita dimostrasi in lui più costante e più piena che non in quelli, e perchè tutta la sua esistenza, non pur nelle manifestazioni dell'arte, ma nelle stesse condizioni effettive di natura e di fortuna, non fu che un incessante dolore. Se la vita dello Shelley fu detta essa medesima un poema, quella del Leopardi potrebbe dirsi un dramma, in cui tutto è mosso e volto alla catastrofe da quello spirito stesso che assiduamente studiava le leggi dell'infelicità universale. Come nella sua vita, così nella sua arte mancano persino quegli intervalli di godimento e di riposo, che pur non fecero difetto ad altri sommi addolorati; anzi le cose di che egli stesso parve più dilettarsi, l'amore, per esempio, finivano sempre col convertirglisi in nuovo patimento, nel consueto patimento del suo spirito. Più che nessun altro fra tutti i malinconici dei nostri tempi,

egli, ritraendo l'impossibilità del piacere e la necessità del dolore, attinse idee, impressioni e immagini dall'inesausta fonte chiusa nel suo cuore profondo. E poichè, come già notai, il sentimento era in lui sempre accompagnato dalla speculazione filosofica, così la sua poetica interpretazione del sommo dolore ha questo di singolare, ch'essa è insieme più costantemente personale e più costantemente congiunta agli universali che non presso gli altri poeti.

VIII.

L'ammirazione dovuta all'opera sua non impedisce che se ne giudichi liberamente; anzi sentiamo che ciò conferisce non poco alla piena estimazione di quel grande spirito in ogni suo lato. Or molte parti dell'opera sua rimasero o incompiute e frammentarie o non più che disegni incerti e quasi aerei. Ciò avvenne anche più particolarmente di tutti i lavori d'indole filologica, ch'egli s'era proposto di fare sin dalla prima giovinezza. E già, dopo quelli da lui fatti conoscere a parecchi stranieri e specialmente al De Sinner, non altro in codesto campo gli fu concesso che raccogliere materiali d'ogni sorta, o notar giorno per giorno le idee e le impressioni suscitate in lui dalla sterminata lettura di autori d'ogni tempo. E, sempre meno sperando di poterne fare opere organiche e compiute, continuò in quelle minuzie

quasi per ingannare o appagar sin dove potesse le sue più alte aspirazioni.

Anche i suoi scritti di filosofia, di storia e critica letteraria, benchè spesso constino di lunghe serie di pensieri coordinati fra loro, pure al confronto dei disegni vagheggiati possono dirsi frammenti: ammirevoli quanto si voglia, ma pur sempre frammenti di grandiosi edifizi che ruinarono dentro lo spirito che li avea ideati. E, sotto un certo rispetto, non sono forse frammenti anche parecchie delle sue operette morali? Nello stesso campo della poesia, dove pure egli fu senza paragone più fortunato, quanti altri frammenti di quella tragedia interna! Il che avvenne più particolarmente di quelle concezioni d'indole epica o drammatica, pur meditate con tanto amore nei suoi più begli anni. Da per tutto, dunque, frammenti, segni di mancate forze e di mancate speranze, di conflitti tra il volere e il potere, e d'indicibili strazi fisici e morali.

Ma, se evidenti le più straordinarie offese della fortuna, non è perciò da escludere che al danno concorressero alcune non felici disposizioni e qualità del suo spirito. E già i difetti non mancano anche nelle migliori delle cose da lui compiute. Così negli stessi canti più celebrati è frequente il ritorno a certi medesimi concetti e a certe medesime immagini, pur quando gli uni e le altre fossero già stati incomparabilmente ritratti nella sua arte medesima. Anche innegabile in lui un

soggettivismo dominante che gl' impediva quel tanto di contemplazione oggettiva, ch'è pur compatibile col genere lirico ed anzi ne accresce gli effetti, come vediamo essere avvenuto presso altri poeti sommi nel genere stesso.

Ma sopra tutto convien si ricordi che, intorno al '19, come narrò egli medesimo, non potendo più studiare, cioè non più seguire il pensiero altrui, come d'ordinario aveva fatto sin allora, il Leopardi si diede tutto alla meditazione intorno alle cose umane. Or bene, per quanto potesse poi riprendere gli studi consueti, egli rimase come affezionato a quella condizione di vita che gli riusciva o piuttosto gli pareva riuscir meno faticosa dello studio propriamente detto e più conforme alle sue naturali disposizioni; e in essa perdurò il più del tempo che gli rimase di vita.

In ogni modo, cogli effetti eccellenti, che tutti sappiamo, ne seguirono anche altri men buoni, fra cui la sproporzione tra le sue speculazioni filosofiche e il suo sapere storico; chè scarso manifestamente è questo, se si paragoni all'abbondanza e alla forza di quelle. Come toccai di volo in altre parti del mio lavoro, spesso il nostro autore mostrò di aver monca o non precisa la notizia del pensiero altrui; il quale fu da lui talvolta più intraveduto o indovinato per letture parziali o per citazioni in cui si fosse imbattuto, che non attinto alle proprie fonti. Quel tanto che ne avesse indovinato parvegli non di rado sufficiente per pi-

gliarne le mosse a un cammino tutto suo. Maniera non dissimile tenne qualche volta coi sistemi filosofici da lui accettati o combattuti; nè lo nascose egli stesso in alcuni casi, come, per esempio, quando parlò del Leibnizio; ma in più altri, e segnatamente in proposito del Kant, ce ne accorgiamo facilmente da noi medesimi.

Grande la disuguaglianza fra la sua dottrina dell'antico e quella del moderno; e pur da ciò che ne ho toccato qua e là nel presente scritto la differenza deve esserne risultata evidente. Ma già, per quanto riguarda le cose antiche, ne hanno detto parecchi, e alcuni con molta competenza. Quanto alle moderne, possiamo dai nuovi *Pensieri* scorgere meglio che mai le qualità e i termini delle sue cognizioni. La notizia più compiuta e più diretta ch'egli abbia avuto di cosa alcuna, è certamente quella della cultura francese, in ispecie del secolo XVIII; e di ciò dissi, benchè certo non sufficientemente, in altre parti del mio lavoro. Molto rimarrebbe ad aggiungere intorno alla particolare efficacia che, non pur sulla maniera di sentire, ma su quella di significare i suoi sentimenti, in ispecie d'indole psicologica, ebbero su lui alcuni moderni scrittori di quella nazione; ma qui, dove non altro più debbo che accennare a quelle che mi sembrino imperfezioni o mancanze della sua dottrina, noterò invece, come, fra i vantaggi tratti da quegli scrittori a lui più familiari, ci fu il danno di guardare troppo spesso coi loro medesimi occhi tanta

parte della scienza e della storia e persino non poche cose di quell'antichità così direttamente e amorosamente studiata da lui medesimo.

Dopo la francese vengono, ma a gran distanza, la cultura inglese e la spagnola, conosciute dal nostro autore non mediocremente nelle loro lingue e in alcuni (non in tutti, specialmente per la prima) dei loro classici. Anche quanto all'inglese è degno di nota che se, nominando il Collins e l'Akenside col fine di trarne profitto,[1] mostra di avere inteso il valore e le qualità della loro poesia filosofica, come il Foscolo di quella del Gray, non è però dubbio che poco o nulla conobbe dell'ultimo periodo della stessa poesia inglese, dove avrebbe trovati esempi assai più insigni di quei generi di arte appunto, in cui intendeva far le novelle prove. Del Byron poi, anche sentendone così conformi ai propri molti pensieri sulla vita, non saprei affermare che intendesse veramente l'ingegno e l'arte.

Molto più scarsa notizia ebbe della cultura tedesca, benchè sin da principio ammirasse quella filologia e, alquanto più tardi e sempre più col tempo, quella lingua. Or chi può dire quanto profitto avrebbe tratto da una più larga conoscenza di quella filosofia e letteratura che già davano indi-

[1] Nell'*Elenco di opere in prosa e in verso* ec., che ho altre volte citato, leggonsi anche i due seguenti accenni: « Odi filosofiche (Collins ec.). Sopra l'incivilimento, il piacere, l'amore; alla Natura, alla Felicità » ec. — « Poesie filosofiche » (Akenside ec.).

rizzo e norma a tutta la cultura europea? Quante nuove agevolezze a intendere e conseguire quella modernità di pensiero e di arte, divenuta col tempo il precipuo soggetto delle sue meditazioni? E col profitto quanto conforto gli sarebbe venuto dal veder l'ardita e insieme sapiente maniera onde colà si agitavano i problemi metafisici e religiosi, e come vi prosperasse una anche più razionale e feconda libertà di coscienza e di esame, proprio quando egli, per i contrari esempi della stessa più recente cultura francese, ogni libertà di simil genere credeva morta in Europa!

IX.

Era naturale che da tali e simili imperfezioni e mancanze dei suoi studi si risentissero variamente tutti i suoi lavori, e in ispecie quella stessa critica letteraria, la quale, senza dubbio alcuno, è delle migliori sue cose. In fatti, quella critica, originale e delicata quanto altra mai se volta alle qualità estetiche e psicologiche delle opere di arte, non ci par più tale, o non tale allo stesso grado, se essa medesima ne cerca le cagioni e le relazioni storiche; perchè nel secondo caso, spesso non ricca d'indagini proprie, nè delle migliori fatte da altri, si appoggia a quelle medesime speculazioni, le quali, come dissi, non sempre si accordavano con la scienza e la realtà delle cose. Il difetto poi risalta naturalmente anche più dove

trattisi di soggetto meramente o essenzialmente storico; e fra i mille esempi che se ne potrebbero allegare, ricorderò quel suo disegno di un *Parallelo* tra la civiltà antica e la moderna, che, come al solito, non potè condurre ad effetto, ma di cui, anche come al solito, lasciò numerose tracce nei suoi scritti. Or da esse ci par sempre più manifesta la sproporzione tra le idee speculate e la notizia dei molteplici fatti che gli sarebbe occorsa al bisogno; sproporzione simile a quella che già toglie pregio ad alcuni dei suoi lavori compiuti e ne avrebbe tolto agli altri, assai più numerosi, che sperava di compiere.

Oltre a tale assuefazione speculativa del suo spirito, descritta e spiegata in gran parte dal nostro autore stesso, bisogna tener conto anche degli effetti che su lui fece sin dal principio lo studio intenso dell' antichità classica. Forse ognuno di noi ha potuto in più casi avvertire la particolare efficacia di simili studi, e come bene spesso inducano nelle menti l'abito e quasi la necessità d'idealizzar tutto, e persino la storia antica che pur non ha tramandata ai posteri se non le parti migliori di quella vita: efficacia di cui forse nessuno meglio del Cartesio chiarì l'indole e le cagioni.[1] Ma non so quanti altri esempi se ne potrebbero addurre così insigni come questo del Leopardi, che alcune parti della storia antica tra-

[1] *Discours de la Méthode* ec., Paris, Brochard, 1895, 4me édit., part. I, p. 23.

sformò spesso in maniera del tutto originale e sommamente poetica, tirando al proprio sentimento sentenze di autori, che manifestamente significavano tutt'altro, e in essi giungendo a sentir affetti e pensieri che quelli non avrebbero potuto avere.

Nè, ciò dicendo, io alludo a quei casi in cui siffatta maniera egli tenne con tutta consapevolezza, come quando, per esempio, mise sulla scena Bruto, Saffo, Teofrasto e altri personaggi; perchè allora fece deliberatamente opera mista di poesia e di storia, di verità e di finzione. Alludo, invece, agli altri esempi, non meno numerosi, dove egli, come critico o come filosofo, interpretando il concetto degli antichi, lo congiunse o confuse del tutto col suo proprio. E mi basti ricordare, fra i mille, quella sua idea che Cicerone, principalmente nelle *Filippiche,* fosse « il predicatore delle illusioni », e che stesse sempre « in persuadere i Romani a operare illusamente »: e le illusioni erano la gloria, la libertà, la patria, ec.[1] Chi non distingue la gran diversità tra le due specie di casi e non avverte le varie conseguenze che se ne possono trarre?

Con quell'idealizzazione del passato e con quello speculare non sufficientemente sorretto dalla storia (due cagioni molto affini e che spesso paiono o son tutt' uno) ci rendiamo conto di tanti fatti del

[1] *Pens.,* I, 107; cfr. 268; II, 2.

suo spirito, non spiegabili altrimenti o non così bene, come a quel modo. E la seconda cagione in particolare concorre anche a chiarire quella sua minor perfezione o mediocrità nel genere comico e satirico, che presi ad esame nel capitolo precedente. Perchè, chi ben guardi, a fare opere di tal sorta, egli non pensò deliberatamente prima che si fosse volto a cercare, con intenti di prossima applicazione, le forme di arte più adatte a sottrarre i suoi connazionali all' ozio turpe e all' ignavia in cui parevan sepolti. Considerando quella gran miseria di tempi, si persuase, come narrò egli stesso, che non tanto il serio, l'eroico e il tragico, quanto i loro contrarî, cioè il satirico e il comico, fossero i mezzi più acconci ad ottenere il suo fine. E, così volendo, adoperò maniere e forme di arte consigliate piuttosto dal ragionamento del pensatore che dal sentimento del poeta; il quale invece, com'era naturale, non conseguì appieno ogni suo più alto fine, se non quando si abbandonò ai propri impulsi: e quali codesti impulsi si fossero veramente, nessuno ignora.

X.

Ma non ostante questi e quanti altri difetti gli si vogliano apporre, l'opera del nostro autore fu magnifica e assai più vasta e più efficace che non sogliano credere coloro che, ingannati dalle apparenze, la fanno consistere quasi tutta nella

significazione di una grande malinconia, in prose e in poesie per arte eccellenti; e al resto danno poca o niuna importanza. Fanno, per qualche rispetto, come quelli che nel Petrarca non vedono se non il cantor di Laura, mostrando così di non intendere che tutte le altre sue cose, oltre le *Rime*, costituiscono una delle maggiori contribuzioni che mai si fossero apportate alla civiltà umana. E veramente se la vita nuova era in gran parte come una resurrezione della vita antica, quanti altri uomini avranno potuto giovare alla prima più che non facesse il gran risvegliatore della seconda? E, per tal rispetto, chi riuscì allora più attivo che lo stesso solitario di Valchiusa? Così, quanto al Leopardi, molti fermandosi al famoso dolore, non vedono che, secondando quel tale senso dell'animo, da lui stesso così mirabilmente spiegato e ritratto in prosa e in versi, fece cose non meno egregie di quelle che mai facessero altri sommi che avevano attribuito alla vita quel valore ch'egli, nel rispetto speculativo, non s'indusse mai a darle. E anche quei molti pongon più mente a certe sentenze che all'opera di di lui; e ripetono, fra le altre, quelle poste in bocca al Parini nella prosa che se ne intitola, non comprendendo che nella conclusione di quel discorso medesimo è significata per l'appunto la riscossa della vita sul nemico pensiero, cioè quella condizione dello spirito che nel Leopardi fu assai più costante che comunemente non si creda.

La grandezza dell' opera sua risulta ancor più evidente dal paragone che tentai farne con quella degli italiani che furono i primi e maggiori interpreti dei nuovi tempi. Or egli con le cose compiute e con le tentate, con la teorica e con la pratica, con le speculazioni filosofiche e con l'arte, con tutte le sue forze, con tutta la sua vita, non fece che proseguire, pur col più deliberato sacrifizio di se stesso, i fini che sin da principio s'era proposti: ridare alle menti italiane le antiche audacie, riconducendole su quei campi di battaglie intellettuali, che, poco men che abbandonati da noi, erano tenuti con tanta loro gloria dagli stranieri; ringagliardirne la coscienza, infiacchita dalla cieca fede e dall'oppressione politica e religiosa e ancor più dall' indifferenza nelle materie che più rilevano; rifar la nostra educazione pubblica e privata, mediante quel compiuto svolgimento di tutte le facoltà umane, ch'era stato supremo vanto del nostro rinascimento; inalzare le lettere e la poesia alle cime del pensiero, sì che in quella sublimità stessa avessero la precipua ragione della loro bellezza. Nessuno dei nostri moderni mirò così alto e con altrettanta consapevolezza di fini e di mezzi; e ben si può affermare che gli stessi orizzonti dell'Alfieri, il più ammirato, per tal rispetto, fra gli altri nostri riformatori moderni, non sono che una parte degli orizzonti leopardiani.

Non altrimenti che per tali e tanti pregi, avvertiti qualche volta meglio dalle classi semplice-

mente colte che dai dotti di professione, possiamo intendere come l'ammirazione degli Italiani per lui non sia mai venuta meno, neanche in questi ultimi tempi così contrari a quei sentimenti ond'egli è più famoso. E anche meglio intendiamo com'essa siasi mantenuta e si mantenga viva più particolarmente nei giovani. Del qual fatto, già noto a tutti per altre vie, possono avere più immediata certezza quanti attendono all'insegnamento e in ispecie quelli tra essi che sanno amorosamente osservare e promuovere il primo aprirsi degli animi giovanili a tutte le cose belle del mondo e della poesia. Or se del Leopardi i giovani, non meno degli altri, intendono l'ingegno e l'arte, possono, anche più degli altri, ammirare quegli affetti generosi, quell'amore immenso a ciò che più ci sublima, così spesso vittorioso dei medesimi sentimenti più sconsolati, quel pensiero libero oltre ogni altro esempio italiano moderno, e quel coraggio ch'è la più rara virtù della vita e la condizione necessaria d'ogni vera grandezza. E poi da nessun altro autore i giovani si sentono così compresi e amati come da lui, che di quella prima età della vita indagò e ritrasse le ingenite disposizioni, i moti più intimi, i conflitti colla realtà delle cose e gli ardori e gli affanni tutti. Ad essa attribuì i fatti più illustri della storia, i maggiori effetti delle più celebrate concezioni poetiche di ogni tempo, nelle quali era stata introdotta; ed effetti simili egli volle conseguire nelle concezioni

proprie, dove la giovinezza, per entro un'infinita varietà d' immagini, domina tutto e tutto veste della sua luce e riscalda col suo cuore. Di quella « santa fiamma » egli, il sovrano poeta del dolore universale, fu sempre acceso sino alla fine. Possa il suo culto rinnovarsi sempre nei giovani, appunto come la giovinezza, di generazione in generazione, rinnova tutta la vita.

APPENDICI.

APPENDICE PRIMA.

IL FRAMMENTO APOCRIFO DI STRATONE DA LAMPSACO.

Intorno a quest'operetta morale il mio amico professor Tocco ha scritto un articolo (*Atene e Roma,* novembre 1903), dove, esaminando quel poco che dell'antico filosofo ci è stato conservato, dimostra come in essa tutto sia « inventato, anche quel primo capitolo e quel principio del secondo, che, non *a un dipresso,* ma molto lontanamente concordano con le fonti antiche » (p. 322).[1] Non so se altri, ma certamente non io saprei nulla aggiungere alla sua dotta e perspicua dimostrazione; perciò non intendo di ritornar sulla quistione medesima, nè tanto

[1] In quest'occasione mi piace di ricordare alcuni altri scritti leopardiani del Tocco: *G. L.: Studi critici* in *Rivista Bolognese,* 1868, e *Leopardi e Teofrasto* in *Atene e Roma,* nov. e dic. 1899. Anche del nostro poeta il Tocco ebbe modo di parlare nella *Biografia di B. Spinoza,* in *Riv. d'Ital.,* 15 febbraio 1899. All'altro suo lavoro: *Il dialogo leopardiano di Plotino e Porfirio* (*Studi ital. di filol. class.,* vol. VIII, 1900) accennai già altrove (*Studi,* I, 200, n.). Nel secondo di questi scritti egli mostrò come il Leopardi avesse inteso a suo modo le antiche testimonianze e se ne fosse servito di occasione a significare il proprio pensiero. Già il Sainte-Beuve, in proposito della stessa *Comparazione delle sentenze di B. M. e di T.,* aveva accennato di volo a quella maniera leopardiana di trattar la storia, che il Tocco, allargando la tesi, ha chiarito da par suo.

meno giudicar in merito il *Frammento apocrifo,* ma solo di seguir la mente e i criteri dell'autor nostro nel concepirlo.

Se nelle antecedenti *Operette* egli aveva riassunte e ordinate molte sue idee d'indole psicologica, in questa intese a far lo stesso di altre sue idee, anche disseminate nello *Zibaldone,* intorno all'origine e alle trasformazioni delle cose. Già da qualche anno avanti, e specialmente sin dal '21, egli era giunto a quell'idea che formulò nell'interrogazione: « Che cosa è dunque il mondo fuorchè natura? »[1] Codesta sua idea gli risultava sempre più manifesta e ricca di prove, come si vede dal complesso delle *Operette,* in ispecie da quelle che, come il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo,* sono più particolarmente volte ad escludere ogni finalità dal mondo. Or come per tali e simili rispetti lo *Stratone,* ch'è del '25, s'intreccia con le *Operette* anteriori di un anno, così, e anche più direttamente, si ricongiunge col *Copernico,* posteriore di altri due: salvo che in questo la significazione dei fini antiteistici è anche più aperta e piena di satiriche allusioni alle credenze spiritualistiche e religiose. Era naturale dunque che, se in proposito di quistioni morali e psicologiche il Leopardi si valse di personaggi come Teofrasto, il Tasso, ec., qui, volendo esporre la sua concezione meccanica del mondo, ricorresse a quello Stratone che, appunto per l'indole delle sue dottrine, era stato detto il Fisico. E in ciò si attenne non pure alle testimonianze antiche, ma, sino a un certo punto, anche alle opinioni, quali si fossero in sè, dei moderni.

Quanto alle prime, più che sui frammenti conservati da Simplicio, mi par manifesto ch'egli si dovesse fondare sulle testimonianze di Cicerone, ricordate dallo stesso Tocco, e segnatamente su questa: « Nec audiendus eius [Theophrasti] auditor Strato, is qui physicus appellatur, qui omnem vim divinam in natura sitam esse censet, quæ

[1] *Studi,* I, 158.

causas gignendi, augendi, minuendi habeat, sed careat omni sensu et figura ».[1] E si noti che anche a Cicerone (lo scrittore a lui più familiare fra tutti i classici, escluso il solo Virgilio) si accostò più che ad altri quando gli occorse d'interpretare il pensiero antico e di procurarsi nuovi insigni appoggi ai concetti suoi propri. Così, per darne un solo esempio, volendo che il suo Ottonieri avesse qualche cosa di Socrate, si attenne principalmente a quel famoso detto dell'Oratore romano, secondo il quale la filosofia, per opera dell'Ateniese, fu fatta scendere dal cielo sulla terra, ec.[2] Di quello stesso poi e di altri concetti ciceroniani il nostro autore si ricordò quando, negli esempi socratici, ebbe a cercare le migliori norme per quella sua filosofia pratica ch'egli sperava di condurre a compimento come la teoretica.

Ma non si potrebbe affermare con certezza che dei frammenti di Simplicio avesse notizia sufficiente. Del resto, essi riferisconsi a teorie particolari, come quelle sul vuoto, sul tempo, sul moto e sullo spazio, che per lui non potevano avere la stessa importanza di una concezione generale del mondo; pure è da credere che, conoscendole, ne avrebbe voluto trarre qualche profitto, non fosse altro che per dare al *Frammento* una maggiore copia di quegli elementi storici, onde qui manifestamente intendeva avvalorar la sua concezione. Nota, senza dubbio, doveva essergli quella particolare testimonianza di Stobeo, il quale attribuiva a Stratone l'idea che i corpi celesti fossero formati dal fuoco: « Anzi il fuoco non l'avrebbe se non il sole; tutti gli altri astri riceverebbero luce e calore da lui, come i pianeti ».[3] Certamente, come vediamo pur dalle molte citazioni che ne fece nei *Pensieri*,[4] egli conosceva Stobeo; e si può dunque ammettere che, ap-

[1] *De Nat. Deor.*, I, 12, 35. [2] *Ottonieri*, cap. I.
[3] Tocco, art. cit., 330-1.
[4] Tra cui quella fatta anche in proposito di Socrate, *Pens.*, VII, 364 (4 del 1829).

punto per aver tratte dalla citata opinione le conseguenze che Stobeo medesimo non trasse, riferisse al Lampsaceno il concetto che, nelle fiamme del sole e delle altre stelle, « non pure alquanti o molti individui, ma universalmente quei generi e quelle specie che ora si contengono nella terra e nei pianeti saranno distrutte insino, per dir così, dalla stirpe ». Tuttavia è da ricordare che, alludendo egli stesso a « quei filosofi, così greci come barbari, i quali affermarono dovere alla fine questo presente mondo perire di fuoco », accennava implicitamente ad altre possibili provenienze di quell' idea. E già nel *Saggio sopra gli errori popolari* ec. egli ha il seguente luogo: « Accorsero i filosofi in aiuto del popolo, ma Anassagora fece del sole un ferro infuocato, Alcmeone lo credè una lastra, Eraclito un battello, Anassimandro una ruota piena di fiamme uscenti per un orifizio, Filolao un globo di vetro, Epicuro una pomice, o una sponga infiammata ».[1] Si noti, per giunta, che fra gli storici citati a testimonianza di coteste opinioni ci è, per quella di Alcmeone, appunto Stobeo: il cui nome, del resto, ricorre anche in altri propositi.[2] In ogni modo, l'idea generale del suo *Frammento* egli, più probabilmente che da ogni altro antico, dovè attingere, come dissi in sul principio, da Cicerone.

Ma dissi pure che nel presente soggetto ubbidì insieme alla forza delle opinioni moderne. E veramente quei Francesi ch'ei seguì sempre in codesto genere d' idee lo confermarono nel suo concetto di Stratone, e anzi col loro esempio gli dovettero fare questo filosofo anche più pregiato e più caro. E vorrei che quanto nel mio ultimo capitolo ho detto circa l'altissima stima in cui quelli ed egli stesso ebbero gli antichi filosofi della natura concorresse a illustrare il suo *Frammento apocrifo*. Come quei moderni avevano mirato a restaurare le antiche dottrine naturalistiche e mo-

[1] *Saggio* cit., p. 121. Cfr. ibid., p. 134.
[2] Ibid., p. 132.

strarle conformi alle proprie, così egli, nei termini e nei modi consentitigli dai suoi studi, proseguì gli stessi intenti e fu più che mai lieto quando gli parve che il proprio pensiero si potesse riscontrare in quello così degli antichi come dei sommi del secolo XVIII. E qui è bene che io riporti quel luogo del *Bon Sens,* a cui altrove ho semplicemente accennato: « Quelques philosophes anciens et modernes ont eu le courage de prendre l'expérience et la raison pour guides, et de s'affranchir des chaînes de la superstition. Leucippe, Démocrite, Epicure, Straton et quelques autres Grecs ont osé déchirer le voile épais du préjugé, et délivrer la philosophie des entraves théologiques. Mais leurs systèmes trop simples, trop sensibles, trop dénués de merveilleux pour des imaginations amoureuses de chimères, furent obligés de céder aux conjectures fabuleuses des Platons, des Socrates, des Zénons. Chez les modernes, Hobbes, Spinosa, Bayle, etc. ont marché sur les traces d'Epicure, mais leur doctrine ne trouva que très-peu de sectateurs dans un monde encore trop enivré de fables pour écouter la raison ».[1]

Quei moderni dovettero pregiar molto il Lampsaceno per aver egli combattuto il concetto aristotelico del motore immobile o Dio estramondano, e per essersi avvicinato a Epicuro di cui intendevano riabilitare la dottrina. Questo fu il supremo intento di molti fra essi: il *Bon Sens,* per es., è volto principalmente a liberar l'uomo da quel Dio che il D'Holbach e altri credevano un fantasma non meno funesto alla scienza che alla vita.[2] E il Leopardi, scrivendo molti dei suoi *Pensieri* col medesimo fine, intese insieme a mostrar sempre più vera la concezione di una natura che basta a se stessa: sorgente inesausta di creature e di forme che si rinnovellano continuamente, senza che finisca mai o si attenui essa medesima.[3]

---

[1] *Bon sens,* p. 312. [2] Op. cit., in ispecie p. 52.
[3] Vedi esempi in *Studi,* I, 182.

A dar valore a tale concezione egli trasse profitto da quanto gli porgessero l'antichità, la scienza moderna e le speculazioni proprie. E già con Stratone e col « dotto Greco », che al *Frammento* avrebbe aggiunto il resto « non prima del secolo passato », c' indica egli stesso le due prime di quelle sorgenti. Ma quanto alle idee proprie, o alle sue trasformazioni d' idee altrui, è da notare che in esso *Frammento* n' entrò ben poca parte; anzi direi che a quella stessa idea del moto circolare delle sfere mondane, che sarà causa della distruzione dell'universo, egli forse non presunse di dare un valore rigorosamente scientifico, e piuttosto dovè considerarlo come la rappresentazione sensibile di una forza nota a noi dai suoi effetti, ma non nella sua natura. Come vere idee scientifiche, come speculazioni dimostrative in favore della concezione medesima, considerò invece quelle da lui svolte intorno allo stesso tempo e che in vario modo le si congiungono. Tali, per es., le conseguenze che si sarebbero potute trarre dalla gran copia dei semi animali e vegetabili, i quali, privi delle condizioni necessarie al loro svolgimento, periscono senz'alcun frutto.[1] Lo stesso potrebbe dirsi di molti altri *Pensieri,* che, pur non espressamente riferiti al *Frammento,* certo intendeva coordinare a quella concezione; come del resto avrebbe fatto per altri argomenti delle *Operette:* ciascuna delle quali, generalmente parlando, era per lui come la rappresentazione parziale di un' idea che, venendo sulle scene dell'arte, avesse lasciato molte delle sue ricchezze, per dir così, a casa; dove, anche dopo, se ne solevano adunare per lei stessa non poche altre. E la casa, come s' intende, era lo *Zibaldone.*

Ma un altro *Pensiero,* anche riferito al sistema del Lampsaceno, mi sembra sopra tutti importante; perchè, con l'espresso consenso del Leopardi a tali dottrine, comprende in sè gli elementi del dissenso. Alludo a quello

[1] *Pens.*, VII, 446 (maggio 1827).

dove, riconosciuto che molte cose nella natura vanno bene, il nostro autore soggiunge: « Ma infinite (e forse in più numero che quelle) vanno male, e sono combinate male, sì morali sì fisiche, con estremo incomodo delle creature; le quali cose di leggieri si sarebbono potute combinar bene. Pure, perch'elle non distruggono l'ordine presente delle cose, vanno naturalmente e regolarmente male, e sono mali naturali e regolari ».[1] Come si vede, tali considerazioni sono in fondo quelle medesime che, poco dopo, egli doveva svolgere in maniera più ampia ed opporre ad alcune sentenze del Volney e del Rousseau.[2] Poteva consentire con essi, come ampiamente consentiva, in altre idee filosofiche, ma ne dissentiva in questa del male e del dolore, che i due celebri autori spiegavano con gli errori e le colpe dell'uomo, egli invece con l'opera della stessa natura. E il dissenso appariva anche più manifesto quando il consenso estendevasi ai principii fondamentali di tutta la filosofia: il che avveniva, come dissi a suo luogo, in proposito di Elvezio e dell' Holbach. Per lui, come per quelli, la natura era tutto; e soltanto nelle sue leggi era da cercar la ragione d'ogni cosa. Ma potevamo noi esser contenti e felici per quelle leggi? O non piuttosto bisognava riconoscere che da esse medesime, come ogni altra cosa del mondo, così procedevano anche il male e il dolore? Da qui il più profondo dissenso; da qui le due contrarie soluzioni finali.

Ora, tornando alla composizione del *Frammento apocrifo* e concludendo, noterò ch'esso è una delle *Operette* a cui il Leopardi volle dar valore e fondamento storico. Perchè non in tutte, come generalmente si dice, egli tenne lo stesso modo: in alcune introdusse personaggi interamente immaginari; in altre temperò la loro astrattezza conformandosi alla tradizione o alla mitologia; in altre ancora

[1] *Pens.*, VII, 187 (18 febbraio 1827).
[2] Ivi, 52, 447.

volle che quelli traessero dalla storia non poca parte della loro sostanza o dei loro caratteri. Così in particolare fece nel *Parini* e nel *T. Tasso,* più ricchi di elementi storici che comunemente non si creda. Sul fondo storico innestò poi il proprio pensiero. Qui, nello *Stratone,* lo innestò sopra una dottrina antica, rinnovellata (fatto per lui importantissimo) nella scienza e nella coscienza del secolo XVIII. Ma questo, ch'egli disse *Frammento* di Stratone, dovè considerare come frammento di una sua concezione più vasta, o meglio come la parte fisica di quella sua concezione, che abbiamo intera con gli altri *Pensieri* che implicitamente o esplicitamente le si riferiscono. In ciò dunque che ci volle introdurre di storico intese di avere non pur come un'occasione a significar le sue idee, ma, e più, come una riprova delle medesime: riprova incomparabilmente perspicua e gloriosa, come quella che, secondo lui, proveniva da ciò che di più alto e generoso era stato nel pensiero antico e nel moderno.

APPENDICE SECONDA.

PER L'INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO AL LEOPARDI

NELLA CHIESA DI SAN VITALE

(30 giugno 1902).

Certo, anche le sue ceneri avrebbero avuto degno ricetto in Santa Croce, e sarebbe stato bello che anche di lui si dicesse: « Con questi grandi abita eterno ». Ma non è men degno del suo nome ch' egli riposi per sempre qui, sulla soglia di questa chiesetta, accanto alla città e alle campagne e sotto il cielo che, più di qualsiasi altra parte d' Italia, più della stessa Recanati, si rispecchiano nella sua poesia. E sì, che di nessun' altra contrada italiana egli si piacque così come di questa; in nessun'altra, dalle bellezze del paesaggio e dal solitario riso dei campi si sentì venire eguali dolcezze nell' anima, eguale compenso agli oltraggi della fortuna. La sua stessa avversione alle idee religiose e politiche dominanti allora in Napoli anche più che in Firenze, rimovendolo dal commercio degli uomini, gli fece ancor più care e, direi, ancor più necessarie queste delizie di terre e di acque. E poi, in qual altra contrada italiana, per quanto ricca di tradizioni gloriose, trovò mai così larga corrispondenza fra i luoghi stessi e quella poesia dei tempi antichi, che fu sempre come la luce del suo spirito?

Di quell' ineffabile corrispondenza aveva fatto esperimento in sè il Goethe, quando, con l'occhio alle rive, alle

isole e ai promontori nostri, sentì tutta l'*Odissea* divenire per lui « una parola vivente »[1]. Ma già il nostro Petrarca, precursore, per non pochi rispetti, dei più illustri ingegni moderni, stando qui, avea visto trasformarglisi allo sguardo in una parola non meno vivente tutta l'*Eneide:* visto, proprio come il Goethe, ripetersi in questi luoghi i memorandi fatti a cui erano stati scena, e gli eroi non meno presenti e certi della scena stessa.[2]

Ma per il Leopardi, ancor più caldo ammiratore e più profondo interprete di Omero e di Virgilio, qui divennero parole viventi e l'uno e l'altro poema. Quante volte avrà egli accompagnato col pensiero, di là da quelle isole, gli eroi greci e troiani! E poi, quante altre corrispondenze dei nostri luoghi con le immagini create in lui stesso dal suo amore al mondo ellenico! Quali altre aurore e tramonti aveva mai visti, che somigliassero più dei nostri a quei molli spettacoli di natura così amati un tempo dalla sua gentil Saffo? E su qual altro mare gli sarebbero apparse, più sensibilmente che su questo, « Menalippe alto-succinta », « Calliroe di rosee-guance », « la leggiadra Alcione », « Toosa dal vago piede » e le altre ninfe amate da Nettuno, ch'egli,

---

[1] *Italienische Reise,* Neapel, den 17 Mai 1787.

[2] *Epistola seconda a M. Barbato da Sulmona,* in *Poesie minori,* Milano, Società tip. de' classici italiani, 1829-34, II, 16. Dopo aver accennato alla tomba di Virgilio, a Baia, ai suoi dintorni e al lago di Averno, il poeta soggiunge:

Mihi saeva videre
Ostia sufficiat, neu tristia limina tangam,
Eminus ostendens digito quo calle profundas
Aeneas transnavit aquas, comitante Sybilla;
Cui socium commisit humo, nomenque sepulti
Quis modo collis habet.

Gli stessi luoghi descrisse il Petrarca nella *Epistola seconda a Rinaldo da Villafranca,* in op. cit., III, 168. In altri suoi scritti (*Fam.*, lib. V, lett. 4) ricordò Omero come colui che aveva precorso Virgilio nella dipintura di quei medesimi luoghi; ma le reminiscenze e le visioni, a cui accenna nelle sopra dette epistole, erano suscitate in lui dall'*Eneide.*

nell'*Inno* a quel Dio, aveva cantate, se non con l'arte, certo con la coscienza e con l'affetto di Callimaco?

Per tanti nuovi e inaspettati godimenti dei sensi e del cuore, per queste « Aure pregne di vita », egli ebbe in Napoli un tal nuovo risorgimento, che gli consentì di porre mano a lavori che accogliessero insieme tutti i tesori d'idee e d'immagini adunati sin allora nella sua mente. Ma della sua opera in Napoli ho detto largamente altrove; onde qui mi contento di ricordare che su queste nostre rive egli diede le ultime battaglie del suo pensiero; su queste, collo sguardo al formidabil monte e al mare, profferì le estreme parole di quel dolore, i cui primi accenti aveva profferiti mirando dal paterno ostello il mare opposto e i monti che di là si scoprono.

E poi questo paese, se caro a lui come scena vivente di tanta parte dell'*Eneide*, gli era doppiamente caro per la stessa tomba di Virgilio. Quanto dolce gli sarebbe stata la previsione di avergli a dormire per sempre vicino! In Virgilio, più che in ogni altro grande antico, ebbe sempre il suo maestro e il suo autore. Reminiscenze virgiliane in ogni sua poesia: dalla canzone all'Italia alla canzone di Silvia, e da questa alle dipinture dell'inferno dei bruti e al cenno sul sepolcro dello stesso poeta latino, che suona come un presentimento:

O se a Napoli presso, ove la tomba
Pon di Virgilio un'amorosa fede, ec.[1]

---

[1] *Paralip.*, III, 4. Nella sua dotta memoria *La tomba di Virgilio*, in *Saggi filologici*, Napoli, Pierro, 1902, p. 24, il professore E. Cocchia, riferendosi al citato luogo del poema, osserva: « Questi versi riecheggiano, a chi nol ricordi, il pensiero di Stazio, l'antico poeta napoletano e custode amoroso della tomba di Virgilio, posta in quel recesso del lido ospitale

fractas ubi Vesbius egerit iras;

e lungi dal dissipare la tradizione poetica, che vi si collega, la ricongiungono, non inconsapevolmente, alla sua fonte più genuina e durevole. »

Ricordi, insegnamenti e ammaestramenti virgiliani in ogni ordine d'idee e di affetti, in ogni genere d'investigazione, come si vede dai numerosi *Pensieri* in cui ricorre il nome di quell'antico Duca dei più privilegiati ingegni italiani. Ma (si badi sopra tutto a questa testimonianza dei suoi nuovi Manoscritti) egli considerò Virgilio come l'autore antico col quale primamente era comparso nel Lazio quel « sentimento profondo dell'infelicità », che « procede dalla mancanza o perdita delle grandi e vive illusioni »[1].

Or come nello stesso cantor della grandezza romana, ispiratrice dei suoi primi canti, sentì le prime note del dolor della vita nel mondo antico; così le prime note dello stesso dolore nel mondo moderno egli sentiva nel gran poeta nato a Sorrento, che pur vedemmo da lui costantemente amato e studiato. L'una e l'altra manifestazione dell'umano affanno erano dunque congiunte nella sua mente con questi luoghi dove la natura più splende e più ride, dove egli stesso doveva poi interpretar quell'affanno nella sua maggiore intensità e universalità e per entro le forme più armoniose che avesse mai avute al mondo. Il luogo dove ha tomba Virgilio, quello dov'ebbe culla il Tasso, questo dove riposa egli medesimo sono tutti e tre compresi in così breve e splendido giro di terra e di mare. Quanta storia, quanta poesia, quanta grandezza, quanto dolore! È una durata immensa di cose romane, italiane, nazionali tutte, nostre tutte, nostre sempre!

Dorma egli dunque sotto questo fulgidissimo cielo, da cui bevve tanta luce, e al quale pur morendo chiedeva ancor luce! Dorma sotto questa terra congiunta, più che qualsiasi altra terra italiana, alla sua arte, al suo spirito, a tutta l'ultima parte di sua vita! Congiunta a lui, pur dopo la sua morte, per quell'amore che gli ebbero i padri nostri e che gli abbiamo noi, già vecchi e incalzati dalla nuova generazione, così diversa da noi in tante

[1] *Pens.*, I, 329-30.

cose, eppure così fortunatamente simile a noi in tal sublime amore. Dove più forte è l'affetto dei superstiti, dove più si è amati, quivi anche la terra più amorosamente che altrove ci raccoglie nel suo grembo materno.

Dalla tomba di Virgilio a quella del Leopardi è come un passare dal mondo antico al moderno per entro un vortice di storia e di poesia; e a cagione di tante reminiscenze ci sarà sempre caro di giungere qui, percorrendo il sotterraneo famoso.

Erasmo, in un suo luogo, forse non ricordato mai da alcun autore italiano,[1] osservò che al pellegrino che va da Napoli a Cuma, passando per la grotta, quell'estremo punto luminoso deve sembrare come una stella che gliene prometta l'uscita. Noi, sullo stesso cammino, guardiamo a quel punto ancor più bramosamente, certi, come siamo, che, quivi giunti, troveremo il sole e Leopardi.

---

[1] DE NOLHAC, *Erasme en Italie*, Paris, 1888, p. 84.

NOTE E GIUNTE.

AL VOLUME PRIMO.

(*Pag. 194, lin. 26.*)

Le Bonheur. È un poemetto in cui si fanno le lodi della felicità, la quale consiste sopra tutto nei piaceri propri dell'uomo che ama lo studio e la scienza: egli non rinuncia neanche ai piaceri dei sensi, ma li padroneggia.

Notevole è la favola di Oromaze e d'Arimane, colla quale finisce l'ultimo canto. Prima regnò Oromaze, e la vita universale fu una beatitudine; poi venne Arimane, e col suo regno incominciò a esser tutto male nel mondo. Ma l'antico dio (cioè lo stesso Oromaze), apparendo a Elidoro, gli presagisce che l'uomo

A son premier état peut s'élever encor.

Soggiunge che Arimane cesserà di regnare quando, come certamente avverrà, i progressi scientifici e morali avranno emancipato l'uomo dall'ignoranza e dai pregiudizi ond'era intanto oppresso. Allora, conchiude Oromaze,

L'homme aura mérité de m'avoir pour seul maître.
Trop superbe Ariman, oui, ton règne est passé;
Je vois déjà, je vois ton trône renversé.
Tu portois jusqu'aux cieux ton orgueilleuse tête:
Tremble; mon œil sur toi voit fondre la tempête.

(Nell'ediz.: HELVETIUS, *Œuvres*, Paris, Briand, année IIe (1794), tome V^{e}.)

(*Pag. 228, lin. 4-5.*)

Come si vede pur da questa cauta espressione, e come del resto ha notato il CHIARINI (*Rivista d'Italia*, fasc. del marzo 1902, p. 525), io non intendevo parlare di unità in senso assoluto e rigoroso: chè tanto non mi pareva occorresse al mio

fine. Bene credevo però e credo che una qualsiasi unità debba risultar certa anche dal fatto che, dei tre esempi da me citati, già due si riferiscono al « colle » dell'*Infinito*. Manifesti dunque i miei intendimenti; e forse bastava a rimuovere ogni dubbio sui medesimi anche quel mio paragone con alcune situazioni poetiche del *Werther*, similissime a queste. Pure, potendo essermi ingannato e aver tratto involontariamente altri in errore, rimando i lettori alla cortese contradizione fattami nel presente proposito dal prof. F. P. LUISO nel suo scritto: *La « Vita solitaria » di G. L.*, nel cit. fasc. della *Rivista d'Italia*.

(*Pag. 299, lin. 26.*)

Com'era da aspettarsi, nei *Pensieri* molto si trova, che vale a chiarirci appieno l'idea che anima tutta la canzone di *Bruto Minore* e i particolari argomenti onde il poeta vi sostiene la sua tesi del suicidio. Alcuni poi dei seguenti luoghi mostrano da nuovi lati l'identità del poeta medesimo col suo eroe: II, 29-31 (15 gennaio 1821), 201-3 (19 marzo 1821); III, 473-5 (23 ottobre 1821); IV, 124 (10 dicembre 1821), 219-20 (29 aprile 1822), 272 (23 giugno 1822), 302-4 (5 luglio 1822). Notisi che, appartenendo la canzone al dicembre 1821, i più di questi luoghi la precedono di poco; tanto che, leggendoli, ci par di assistere all'incalzar delle idee dentro la mente del poeta e quasi allo spettacolo del nembo che si avanza. In quelli poi fra i citati luoghi che sono posteriori al canto, abbiamo un'altra chiara prova del fatto avvertito da me in proposito dello *Zibaldone*, cioè che il Leopardi non cessava mai di meditare anche intorno agli argomenti su cui avesse già composto qualche suo lavoro in verso o in prosa; perchè la sua brama di penetrare quanto più potesse nell'intimo delle cose non gli dava pace nè tregua pur quando l'artista potesse sentirsi contento dell'opera propria.

AL VOLUME SECONDO.

(*Pag. 105, lin. 23.*)

In più luoghi il Leopardi difese il suo pessimismo confutando i più noti argomenti degli ottimisti; ma nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* si direbbe confutasse più particolarmente le sentenze con le quali il Pope, nel *Saggio sull'uomo*, dimostrava non esser le cose fatte per se medesime,

ma perchè ciascuna concorresse alla conservazione delle altre. Nella stessa parola del Leopardi ci par di sentire talvolta quella, così contraria, del poeta inglese (*The Works of the English Poets*, London, 1810, vol. XII, *Essay on the Man, Epistle III*):

Look round our world; behold the chain of Love....
See dying vegetables life sustain,
See life dissolving vegetate again:
All forms that perish other forms supply,
(By tarns we catch the vital breath and die)...:
Nothing is foreign; parts relate to whole?...
Has God, thou fool! work'd solely for thy good.

Anche in questo proposito si possono citare questi versi del medesimo poema (*Epistle IV*):

Remember, man, "the universal Cause
Acts not by partial, but by general laws";
And makes what happiness we justly call
Subsist not in the good of one, but all.
There's not a blessing individuals find,
But some-way leans and heakens to the kind.

(*Pag. 198, lin. 10.*)

Intorno alla quistione di Silvia e Nerina hanno scritto parecchi, tra' quali ricordo:

D'OVIDIO, *S. e N.* (*Dom. letter.*, 23 luglio 1882); CESAREO, *La Silvia* (*Nuove ricerche* cit., p. 4 e segg.); DELLA GIOVANNA, *S. e N.* (*Nuova Rassegna*, 26 febb. 1893); MESTICA, *Gli amori di G. L.* (*Studi* cit., p. 56 e segg.).

(*Pag. 204, lin. 20.*)

Fra questo canto e l'*Inno alla Bellezza intellettuale* dello Shelley fece notevoli confronti lo Zanella nel suo saggio *P. B. Shelley* (*Paralleli letterari*, Verona, Münster, 1885, p. 25 e segg.). Quivi stesso confrontò le *Stanze in tristezza presso Napoli* del medesimo Inglese e la *Ginestra*. Ricordo ancora lo scritto del CHIAPPELLI, *Shelley e Leopardi a Napoli* (*Leggendo e meditando* cit., p. 137 e segg.). Molte altre somiglianze fra i due poeti e dello stesso Leopardi col Byron mi fece avvertire per lettera il mio amico prof. A. C. Bradley, esimio conoscitore delle letterature moderne, e che di quelle somiglianze o parentele di sentimenti e d'immagini indaga le comuni cagioni storiche, da cui anche in poeti del resto dissimili fra loro sogliono procedere.

(*Pag. 218, n. 1.*)

A questi qui citati è da aggiungere lo scritto di A. BELLONI, *Di una probabile fonte del « Consalvo »*, in *Frammenti di critica letteraria*, Milano, Albrighi ec., 1903, p. 261 e segg. L'autore, ricordato uno studio del prof. Posocco, su *Gli amori di G. L.*, dove si notava che il nome del protagonista e quello di Elvira « furono suggeriti forse al poeta dal poema di Girolamo Graziani, *Il conquisto di Granata* », soggiunge che « tra il canto leopardiano e alcuni luoghi di questo poema.... esiste un rapporto ben più stretto che quello di una semplice corrispondenza di nomi » (p. 261). E le prove che ne dà sono abbastanza persuasive, specialmente per ciò che riguarda l'episodio del moribondo Osmino assistito dall'amante Silvera. Acute sono le sue osservazioni e sopra tutto degna di lode quella temperanza per cui le affermazioni non eccedono i fatti.

(*Pag. 243, principio del § II.*)

Anche dimorando a Napoli, il Leopardi conobbe alcuni insigni scrittori stranieri, tra i quali il Platen. Oltre a ciò che ne disse il Ranieri e a quel poco che potei aggiungerci io stesso nel mio saggio *L. presso i Tedeschi*, che non ho creduto di ristampare, ne hanno scritto ultimamente: lo ZARDO, *Augusto Platen e Venezia*, Roma, tip. del Senato, 1895; il DE LOLLIS, *Gli ultimi anni di Platen* (*N. Antologia*, 1° nov. 1897); il CHIAPPELLI, *Poeti tedeschi a Napoli* (*Leggendo e meditando* cit., p. 83 e segg.). Aggiungo qui che, se avessi ristampato quel mio lavoro, avrei fatto ampio cenno della nuova traduzione di P. HEYSE, che supera di gran lunga quelle dei suoi predecessori; ma già anche meglio che questi egli intese tutto il pensiero del poeta italiano. E or è poco tempo F. LABAN (*Deutsche Rundschau*, Berlin, Gebrüder Paetel, giugno 1892) ne ha interpretata l'arte squisita e l'ha persino difesa contro il gusto oggi dominante nella stessa Germania.

(*Pag. 296, lin. 22,*)

In proposito di queste due canzoni, il Masci dice egregiamente (*Il materialismo psicofisico*, III: *Parallelismo e Monismo* in *Atti della R. A. di Scienze mor. e pol.*, Napoli, tip. della R. U., 1901, XXXIII, 380): « Ripensate il pensiero di Leopardi dinanzi alla morte. Nonostante le sconsolate nega-

zioni, tutta la potenza del sentimento suo si ribella a quell'idea:

Come, ahi come, o natura, il cor ti soffre
Di strappar dalle braccia
All'amico l'amico? ec.

Tutta la sua poesia sepolcrale è tessuta di questi angosciosi interrogativi, i quali precedono, accompagnano, seguono gli aforismi della sua sconsolata filosofia, e si rinnovano dopo di essi più insistenti di prima, e si conchiudono con l'esclamazione finale: *misterio eterno dell'esser nostro!* Segno che, nella lotta suprema tra la ragione e il sentimento, *stridit sub pectore vulnus,* e la vittoria non resta a quella ma a questo ».

(*Pag. 302, lin. 6.*)

Il prof. Bonatelli (*La Filosofia dell'Inconscio di E. Hartmann,* Roma, tip. dell' *Opinione,* 1876, p. 108, n.) aveva già acutamente osservato che nei versi della *Ginestra:* Così fatti pensieri Quando fien, come fur, palesi al volgo.... « sembra segnato quello che lo Hartmann disse passaggio alla filosofia pratica ». Or della filosofia pratica del Leopardi facevano parte integrale, anzi ne erano come l'ultimo risultamento, le idee filantropiche della stessa *Ginestra.* L'origine poi e lo svolgimento di tali idee e anzi di tutta quella filosofia, con mirabile costanza e consapevolezza meditata sempre dal nostro autore, ma non badata, io credo, quanto meriterebbe dai nostri critici, possiamo conoscere appieno dallo *Zibaldone.*

(*Pag. 313, lin. 15.*)

Al pessimismo del Leopardi ha spesso accennato il prof. Barzellotti nei suoi successivi e sempre più larghi studi intorno allo Schopenhauer. V. *Il Pessimismo dello Schopenhauer,* Barbèra, 1878; e *L'Educazione e la prima giovinezza di A. S.* in *N. Antologia,* 1° febbraio e 1° marzo 1881. Sono lieto ch'egli, nel secondo di quei due lavori, trovi giuste le mie idee sul dolore del Leopardi, che « si dilata, per dir così, da lui stesso all'umanità intera nel tempo e nello spazio sino a manifestargli una legge delle cose ». — Anche sul Leopardi egli torna spesso in un altro suo ampio lavoro: *Il Pessimismo filosofico in Germania e il problema morale dei nostri tempi,* in *N. Antologia,* 16 gennaio, 16 marzo, 1° e 16 maggio 1889, dove cerca di determinare il valore storico del pessimismo filosofico e di quello ch'ei chiama pessimismo di sentimento nel pensiero e nella letteratura della prima metà del secolo XIX.

(*Pag. 322, lin. 17.*)

Anche per queste parti più generali di critica leopardiana ricordo il già citato *Saggio* del De Sanctis. Pur dove più ne dissento, io non cesso di ammirare e venerare il Maestro.

(*Pag. 326, lin. 5.*)

Volevo far un particolare elenco, o qualche cosa che fosse più di un elenco, dei nomi di coloro che, in qualsiasi proposito o misura, hanno parlato del Leopardi come filosofo; e già buona parte delle notizie occorrenti al mio fine avevo raccolta e ordinata; ma, costretto a compiere oramai il mio libro e sempre più stanco dall'assiduo lavoro, ho finito coll'abbandonare quel mio povero disegno. E ne dirò soltanto questo, ch'esso naturalmente avrebbe compreso tutti gl'italiani e tutti gli stranieri, a me noti, che guardarono il nostro autore dal lato predetto. Già coi soli primi farebbe una bella lista, chi, incominciando, anche senz'andar più addietro, dal Gioberti, giungesse ai nostri filosofi viventi e anche ai più giovani cultori di quelle discipline. Ai loro nomi se ne avrebbero ad aggiungere altri non meno importanti nel presente proposito: e basta ricordare quello del De Sanctis che, pur nel suo ultimo lavoro leopardiano (*Studio* cit.), consacrò due interi capitoli alla *Morale* del nostro autore.

Nè breve sarebbe riuscita la lista degli stranieri di ogni paese, che anche il Leopardi guardarono dal quel lato: lo Schopenhauer, il Caro, il Sully e i molti altri oramai noti a tutti i cultori degli studi leopardiani.

Or in quel mio piccolo lavoro avrei pure notati gli errori di fatto che furon cagione di giudizi più o meno erronei intorno alle facoltà speculative e alle dottrine del nostro autore. In simili errori caddero più spesso, com'era naturale, gli stranieri. Così, per darne qualche esempio, il Caro, in quel suo studio: *Un precurseur de Schopenhauer, Leopardi* (*Revue des Deux-mondes,* novembre 1877, fasc. 2°), non si mostra sicuro, anzi mette espressamente in dubbio che il Tedesco conoscesse il pessimismo dell'Italiano (ivi, p. 251): eppure tutti sapevano quella gran lode che ne aveva fatta. Tutti, meno l'Aulard, di cui il Caro loda e segue in molti punti quel libro sul Leopardi, così pieno di molteplici errori, com'ebbi a dimostrare in una mia antica recensioncella.

Inoltre, O. Plümacher (*Der Pessimismus in Vergangenheit und Gegenwart,* Heidelberg, G. Weiss, 1888, p. 116 e segg.)

intese qualche volta così male il Leopardi, da attribuirgli idee contrarie a quelle ch'egli ebbe, e da considerare in lui come contradizioni dello spirito e delle dottrine quelle stesse contradizioni che il poeta aveva creduto scorgere nell'uomo in generale: di che il suo dolore e il suo ribellarsi agli ordini posti dalla natura medesima in noi e in ogni altra parte del mondo.

Un ultimo esempio. Il Sully, pure in quel poco che disse del nostro autore, trovò modo di frantenderne il concetto. Una volta lo trovò tutto in quelle parole: « Mai non veder la luce Era, credo, il miglior », ch'egli giudicò (*Le Pessimisme, trad. de l'anglais par MM. Bertrand et Gérard*, Paris, F. Alcan, 1893, p. 26) come la terribile conclusione dell'antichità; senza punto accorgersi che, se sono tali per se medesime, esse parole non ci dànno però l'intero sentimento del poeta, se non quando siano prese, come pur si deve, con il resto del luogo a cui appartengono: luogo ch'è poi il motivo di tutto il componimento.

Anche in quel mio elenco o cenno, o come che all'ultimo avrei voluto definirlo, ricordando alcuni giudizi d'italiani e di stranieri sulle *Operette Morali*, avrei mostrato che la scarsezza o l'insufficienza, ad esse apposta, di analisi e di argomenti rigorosamente speculativi, è quasi sempre compensata dal molto che di tutto ciò si trova nello *Zibaldone* e di cui oramai sarebbe giusto che s'incominciasse a tener conto prima di pronunziar alcuna sentenza definitiva.

Tutti sappiamo come tanti e tanti egregi autori, diversi di patria, d'ingegno e di opinioni filosofiche e religiose, non abbiano mai cessato, da circa settant'anni, di studiare, oltre che la poesia e la dottrina, anche il pensiero speculativo del Leopardi. Ma il veder tutte quelle sentenze raccolte, chiarite, ordinate quasi in un corpo di storia particolare, ci farebbe meglio che mai sentire il valore di quel fatto, cioè di quelle incessanti indagini intorno alla filosofia di un uomo a cui pure non si vuol d'ordinario consentire che il solo titolo di poeta. — No, egli non fu e non potrebbe esser definito a ragione nè un filosofo, nè un pensatore. — Che se, pur negandoglisi a parole tali qualità, egli fu sempre e continuerà di fatto ad essere considerato come se le avesse avute perfino in alto grado, oh questo non significa niente!

(*Pag. 327, lin. 8, n.*)

Già da molto tempo erasi incominciato a studiare il sentimento musicale del L. Vedasi ad esempio: V. LANZA, *L. e la musica* (*Appunti e profili*, Palermo, 1883, p. 33 e segg.).

Ma oggi l'argomento è stato trattato con ben altra profondità da M.L. PATRIZI, *La nuova fisiologia della emozione musicale*, Torino, Bocca, 1903, p. 18; e da A. GRAF, *Il L. e la musica* (*Fosc., Manz. e Leop.* cit., p. 232 e segg.).

(*Pag. 329, lin. ult.*)

M'ero già accorto di aver detto troppo poco del romanticismo in relazione al Leopardi; ma il difetto mi si fa più manifesto ora che, attendendo alla stampa del presente volume, leggo nell'*Ottocento* del prof. Mazzoni il capitolo: *Il Classicismo e G. L.*; capitolo ricco di notizie storiche e di osservazioni estetiche e psicologiche, e dove il romanticismo del nostro autore mi sembra meglio interpretato che altri non abbia fatto sinora.

ERRATA-CORRIGE.

Pag. 167, lin. 14.	lo *Stratone* e il *Copernico*.	lo *Stratone* e il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*.
» 236, » 15.	dall'immenso	dell'immenso
» 279, » 12.	ci s'ingegna	ei s'ingegna
» 283, » 28.	di nuovi	dei nuovi
» 326, » 13.	di questa	di queste

INDICE.

Capitolo X.—Fine del secondo periodo poetico. « Inno ai Patriarchi » ..... Pag. 1

Capitolo XI. — Prose morali.

Parte Prima..... 30

Introduzione — *Il Parini — Dialogo di T. Tasso e del suo Genio familiare — Il Copernico.*

Parte Seconda..... 72

Storia del genere umano — Elogio degli uccelli — Cantico del Gallo silvestre — Dialogo d'Ercole e di Atlante — La scommessa di Prometeo — Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi — Dialoghi: *di un Venditore d'almanacchi e di un Passeggere; di Malambruno e di Farfarello; di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez; della Moda e della Morte; della Terra e della Luna; di un Folletto e di uno Gnomo; di Federico Ruysch e delle sue Mummie; della Natura e di un Islandese; della Natura e di un'Anima — Detti memorabili di Filippo Ottonieri* — Dialoghi: *di un Lettore di umanità e di Sallustio; di un Fisico e di un Metafisico; di Timandro e di Eleandro; di Tristano e di un Amico.*

Parte Terza..... 120

I CXI *Pensieri* — Criteri di arte tenuti dal Leopardi nella composizione delle sue prose.

Capitolo XII. — Terzo periodo poetico.

Parte Prima..... 167

Poesia contemplativa — *Versi al conte Pepoli (marzo 1826) — Scherzo (15 febbraio 1828) — Il Risorgimento (7, lunedì di Pasqua - 13 aprile 1828) — A Silvia (19-20 aprile 1828) — Le Ricordanze (26 agosto-12 settembre 1829) — La Quiete dopo la tempesta (17-20 settembre 1829) — Il Sabato del villaggio (29 settembre 1829) — Il Passero solitario — Canto notturno di un pastore errante dell'Asia (22 ottobre 1829-9 aprile 1830).*

Parte Seconda..... 191

Poesia amorosa — *Alla sua donna (opera di 6 giorni: settembre 1823). — Il Pensiero dominante; Amore e Morte; Consalvo; A se stesso* (appartengono tutti e quattro al tempo che durò l'amore della Targioni-Tozzetti: *1831-3. — Aspasia* (probabilmente del *1834*).

Capitolo XIII. — Ultimo periodo poetico..... Pag. 235

Il Leopardi in Napoli: la cultura napoletana di quel tempo. — I *Paralipomeni* — I *Nuovi Credenti* — La *Palinodia* — *Sopra un basso rilievo antico* ec. — *Sopra il ritratto di una bella donna* ec. — *Il Tramonto della luna* — *La Ginestra.*

Capitolo XIV. — Conclusione..... 308

Il Leopardi al confronto dei suoi precursori italiani — Relazioni della sua filosofia con l'antica filosofia della natura e colla cultura francese del secolo XVIII — Paragone tra lui e gli altri sommi interpreti del dolore universale — Qualità del suo ingegno e della sua cultura: ultimi effetti della sua opera.

APPENDICI.

Appendice Prima. — Il frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco..... 355

Appendice Seconda. — Per l'inaugurazione del monumento al Leopardi nella chiesa di San Vitale (30 giugno 1902)..... 363

Note e giunte..... 368

Il Volume I degli **Studi sul Leopardi** (Firenze, G. Barbèra; Lire **3.50**) contiene:

STUDI GIOVANILI DI ERUDIZIONE
E DI LETTERATURA.
PRIMO PERIODO POETICO.- ATTRAVERSO LO *ZIBALDONE*.
SECONDO PERIODO POETICO.

JAN 2 6 1945